



col·lecció estètica & crítica

Jacques Bouveresse

Wittgenstein y la estética

2



col·lecció estètica & crítica

Jacques Bouveresse

Wittgenstein y la estética

2

Wittgenstein y la estética

Wittgenstein y la estética

Traducción, introducción y notas

José Javier Marzal Felici y Salvador Rubio Marco

 Jacques Bouveresse

Col·lecció estètica & crítica

Director de la col·lecció: Romà de la Calle de la Calle

■

Els textos que reproduïm en la present edició corresponen als capítols “La voix universelle et le discours critique” i “Les causes, les raisons et les mythes” de l’obra original de Jacques Bouveresse, Wittgenstein: la rime et la raison, Les éditions de Minuit, París, 1973 (pp. 153-234).

L’edició d’aquest volum ha comptat amb la col·laboració de Galeria Lluís Adeltado i de Galeria Rita García, de València.

© De la traducció: José Javier Marzal Felici i Salvador Rubio Marco

© D’aquesta edició: Universitat de València

Disseny original de la coberta: Manuel Lecuona

Disseny de l’interior, fotocomposició i maquetació: Servei de Publicacions de la Universitat de València

I.S.B.N.: 978-84-370-9374-1

Edició digital

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

WITTGENSTEIN Y LA ESTÉTICA

I. LA VOZ UNIVERSAL Y EL DISCURSO CRÍTICO

II. LAS CAUSAS, LAS RAZONES Y LOS MITOS

Abreviaturas utilizadas para citar las ediciones castellanas de las obras de Wittgenstein:

DF:	Diario filosófico 1914-1916, Barcelona, A
TLP:	Tractatus logico-philosophicus, Madrid, A
PU:	Investigaciones filosóficas, Barcelona, Crí
LC:	Lecciones y conversaciones sobre estética
F:	Observaciones a La Rama Dorada de Fraz
Z:	Zettel, México, Universidad Nacional Aut

El presente libro tiene por objeto dar a conocer al lector en castellano una pequeña parte de la obra de Jacques Bouveresse y, al mismo tiempo, un aspecto poco conocido del pensamiento de Ludwig Wittgenstein. El texto que da origen a éste corresponde a los dos últimos capítulos de Wittgenstein: la rime et la raison (Paris, Les Éditions du Minuit, 1973) de J. Bouveresse. Los editores son los responsables de la traducción y de la edición crítica del original francés, así como de esta introducción.

Jacques Bouveresse es tenido justamente por el principal introductor y estudioso de la obra y el pensamiento de Wittgenstein en Francia. De su labor ensayística e investigadora, compartida con su labor didáctica como profesor de la Universidad de París I (Panthéon- Sorbonne), son fruto *La parole malheureuse* (1971), *Le mythe de l'intériorité* (1976), *Le philosophe chez les autophages* (1984) *Rationalité et cynisme* (1984), *La force de la règle* (1987), *“L'animal cérémoniel”* (1982) (precediendo la edición francesa de las Observaciones a La Rama Dorada), *Le pays des possibles* (1988), y más recientemente *Philosophie, mythologie et pseudo-science. Wittgenstein lecteur de Freud* (1991) y *Herméneutique et linguistique* (seguido de “Wittgenstein et la philosophie du langage”) (1991), además de otros muchos artículos, conferencias y textos menores. En España, su obra no ha pasado desapercibida a aquellos círculos filosóficos más afines a lo que se ha venido en llamar “filosofía analítica”, pero no hay duda de que, a excepción de este ámbito tan selectivo, no ha tenido entre nosotros la atención y el aprecio que merece. El profesor Bouveresse es, muy probablemente, el filósofo que ha llevado a cabo un trabajo más exhaustivo y completo de interpretación del pensamiento del filósofo vienés y de sus consecuencias en distintos ámbitos del conocimiento (ética, estética, psicología, antropología, fundamentos de las matemáticas, filosofía). Pero el mérito de su obra no es meramente cuantitativo: su panorama del pensamiento de Wittgenstein (incluyendo tanto al llamado primer Wittgenstein

como al segundo) tiene, sin duda, una coherencia y una profundidad de la que carecen buena parte de las exégesis más canónicas. Con todo, su mayor virtud no radica en ninguno de los méritos mencionados: la obra del profesor Bouveresse ha sabido mantenerse al margen de las reivindicaciones del filósofo vienés para determinadas escuelas filosóficas, de las disputas por el “verdadero” Wittgenstein, de las imitaciones de su “estilo” literario y de la explotación más “sensacionalista” de su vida y obra, para hacer la única filosofía que, en puridad, puede hacerse siguiendo su estela: una filosofía desde Wittgenstein, que no se agota en mera explicación de lo que Wittgenstein dijo y no dijo, sino que se proyecta activamente, tomando la cuota parte de coraje, de adentramiento en las regiones donde la reflexión filosófica toma forma, para decir lo que Wittgenstein no dijo, ni seguramente pretendió jamás decir, pero que participa profundamente del “estilo de pensar” los problemas legado por Wittgenstein, y no de determinados axiomas filosóficos o marcas de escuela destilados de sus textos.

Es muy posible que el lector se pregunte por qué este libro que habla también sobre psicoanálisis y etnología lleva por título Wittgenstein y la estética. La respuesta a esa pregunta es más compleja de lo que a primera vista puede parecer. No se trata de un error de omisión por parte de los editores, ni de una añagaza para atraer a lectores no avisados, seguidores de temas “estéticos” en general. El propio Jacques Bouveresse acude en apoyo de nuestra idea cuando dice: “Las Observaciones a La Rama Dorada (especialmente la segunda parte) no constituyen, evidentemente, en un cierto sentido, más que simples notas de lectura. Si las hemos citado tan extensamente no es con la intención de añadir algo a la crítica de las ideas de Frazer, que ya fue realizada a su debido tiempo, ni porque sea de buen tono hoy adoptar un punto de vista diametralmente opuesto al de los etnólogos transformistas sobre la “mentalidad primitiva”, sino porque constituyen el complemento indispensable de las Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa, y uno de los textos más esclarecedores de Wittgenstein, uno de ellos donde se expresan más vigorosamente ciertas tendencias profundas de su filosofía. Aunque ésta sea una filosofía ‘a migajas’, sin embargo debe ser interpretada en función de ciertas constantes fundamentales que en ningún lugar

aparecen tan claramente como en los textos inéditos.” (ver pp. 104-105). De igual modo, las observaciones sobre el psicoanálisis mantienen estrechos vínculos con las observaciones sobre estética: “Hemos visto que, para Wittgenstein, la interpretación tiene, en cierto modo, la finalidad de hacernos soñar de nuevo nuestro sueño en un contexto particular; nos hace ver un aspecto o aspectos nuevos y podemos aplicarle, como en la interpretación estética, una buena parte de las observaciones de Wittgenstein concernientes a esta operación.” (ver p. 84). Así pues, este libro podría haberse llamado también Wittgenstein y la filosofía, o también Wittgenstein y el psicoanálisis o Wittgenstein y la etnología, en lugar de Wittgenstein y la estética, sin cambiar ni una sola palabra. Nuestra intención al titularlo así es, sin más, sugerir, proponer, subrayar una lectura estética, esto es, con ojos estéticos, del pensamiento de Wittgenstein que Bouveresse proyecta de nuevo con admirable habilidad sobre los nudos conceptuales.

De otro lado, no es fácil encontrar una obra y un pensamiento que rechacen el “despiece” filosófico (la división de la filosofía en parcelas cognoscitivas: ética, estética, antropología, filosofía de la religión, etc.) como lo hacen los de Wittgenstein. Nadie más escéptico que él ante la posibilidad de edificar una ética (o una estética), si por ello se entiende una teoría fundamentalista, sistemática, demostrativa, metódica: si pudiese escribirse ese libro, todos los demás estarían de sobra; por otra parte, el problema es filosófico en toda su extensión, y no puede ser resuelto en parcelas (el problema ha de ser resuelto cambiando el estilo de pensar los problemas). Aun así, el problema tiene para Wittgenstein una dimensión que rebasa los textos y entra de lleno en la vida.

El lugar de la estética en la filosofía de Wittgenstein

El título del presente epígrafe es deliberadamente laxo al referirse al lugar de la estética en la filosofía (y no en la obra) de L. Wittgenstein. No obstante, conviene empezar por este último aspecto: ¿cuáles son los escritos de Wittgenstein sobre estética? Si

somos estrictos, la respuesta a esta pregunta plantea una sorprendente paradoja: Wittgenstein no escribió prácticamente nada sobre estética, si entendemos que “escribir” significa culminar con la publicación un proceso de elaboración más acabado que unas meras notas de clase, fichas o esbozos. En realidad, este aspecto podría hacerse extensivo, si no con la misma agudeza, a toda la obra de Wittgenstein, puesto que, como es sabido, a excepción del *Tractatus*, una recensión, un artículo y un vocabulario para la escuela primaria, los textos considerados hoy como fruto del filósofo no son más que compilaciones publicadas póstumamente por sus albaceas literarios a partir de sus papeles.

Así pues, lo que se ha considerado tradicionalmente como los textos sobre estética de Wittgenstein consisten en las Conferencias de Wittgenstein de 1930-1933 (una serie de apuntes tomados por Moore), las Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa de 1938-1946, que no son más que notas tomadas por varios alumnos de las clases impartidas por el filósofo, y, más secundariamente, algunas notas de clase procedentes de otros cursos como las Wittgenstein´s Lectures 1930-32 o las Wittgenstein´s Lectures 1932-35, además de algunas observaciones más o menos esporádicas en varios de sus libros, y muy especialmente en las *Vermichte Bemerkungen* (aparecido en castellano como *Observaciones*, en inglés como *Culture and Value*). Es evidente que se trata de textos no escritos por el propio Wittgenstein y cuya publicación, además, es muy probable que Wittgenstein no hubiese considerado.

Pero existen una serie de indicios que nos llevan a pensar que la estética de Wittgenstein es algo más complejo y más rico que lo que una lectura de sus textos “sobre estética” podría deparar (sin menospreciar el indudable interés de estos escritos). En primer lugar, y en sintonía con ese rechazo visceral del despiece en áreas filosóficas del que hablábamos al principio de estas páginas, la obra de Wittgenstein nos impulsa a considerar, para una estética wittgensteiniana, el conjunto de sus escritos, o aún mejor, el pensamiento wittgensteiniano entero. De este modo, las consecuencias para la estética se sitúan en el centro mismo del pensamiento de Wittgenstein y no enganchadas, casi por los pelos, en su periferia. De esta centralidad de la estética en su filosofía

habla elocuentemente la conocida cita:

Los problemas científicos pueden interesarme, pero nunca apresarme realmente. Esto lo hacen sólo los problemas conceptuales y estéticos. En el fondo, la solución de los problemas científicos me es indiferente; pero no la de los otros problemas (Observaciones, p. 140)

No es una mera casualidad el hecho de que los textos considerados como “centrales” (como las Investigaciones filosóficas) estén plagados de ejemplos tomados de la música, la pintura, la arquitectura, la literatura, etc. ¿Es un simple reflejo de su gusto e interés por lo artístico desde la infancia (como atestiguan su biografía y las “personal recollections” de sus amigos)? No; hemos de interpretar la sintomaticidad de este hecho mucho más allá: existe una doble corriente de aportaciones entre el pensamiento de Wittgenstein y la estética. A saber, leer el pensamiento de Wittgenstein con ojos estéticos (desde las preocupaciones, los intereses, los problemas y los modos de proceder de la estética) implica un replanteamiento profundo (si no convulsivo) de la naturaleza misma de éstos; pero también, ese “enfoque estético” constituye una privilegiada atalaya para comprender adecuadamente el pensamiento de Wittgenstein en su compleja riqueza. Y, en línea con esto, no resulta en absoluto descabellado afirmar que este camino de ida y vuelta constante que pone en relación a Wittgenstein con la estética es la mejor expresión de la dicotomía decir / mostrar, central en toda su obra: la posibilidad misma de una “estética wittgensteiniana” descansa sobre una parte “no escrita” o “no dicha” por Wittgenstein. Eso es literalmente cierto en el Tractatus, donde la estética, junto a la religión, la ética, la lógica y la metafísica pertenecen al terreno de lo “no decible”. Pero también lo es para el llamado segundo Wittgenstein, el Wittgenstein de las PU., para quien el “decir” entendido como una formulación sistemática, fundamentadora, de “teorías estéticas” deja paso a un decir menos pretencioso (las descripciones suplementarias) definitivamente reconciliado y en perfecta simbiosis con el “mostrar”.

En definitiva, hablar de una estética wittgensteiniana (esa parte no escrita por Wittgenstein) implica, de un lado, tomar partido por la interpretación de la obra y el pensamiento de Wittgenstein, y, de otro, estar dispuesto a una profunda reconsideración de la naturaleza, objeto, procedimientos y problemas de la estética como teoría.

aufklären / aufleuchten. Sobre los dos Wittgenstein

Resulta ya familiar el hecho de referirse a la obra y el pensamiento de Wittgenstein haciendo una distinción entre los denominados “primer Wittgenstein” y “segundo Wittgenstein”. Las razones aducidas para mantener dicha distinción, así como las caracterizaciones de uno y otro Wittgenstein, han resultado ser bastante simplificadoras, cuando no abiertamente confudentes. ¿Podemos, en justicia, mantenerlas en pie desde una perspectiva filosófica? ¿Cuáles serían los rasgos distintivos de uno y otro? Frecuentemente, el criterio para explicar la distinción es meramente biográfico: los años que suceden a la publicación del *Tractatus* y el “abandono” de la filosofía por parte de Wittgenstein y que preceden a la vuelta de éste a Cambridge son denominados la etapa de transición. Otras veces, primer y segundo Wittgenstein son considerados como entidades autónomas, esto es, como sendos corpus de ideas perfectamente aislables y reconocibles. Adelantaremos, por lo que a nuestra posición se refiere, que la alusión al primer y segundo Wittgenstein acaba teniendo, en último término, una justificación puramente operativa y no ontológica.

Los estudios sobre Wittgenstein ofrecen, a este respecto, un abanico de interpretaciones que van desde la ruptura radical entre primer y segundo Wittgenstein hasta la continuidad (con variantes peculiares). Para nosotros, es indiscutible que, sea cual sea el signo que se imprima a la transición, la filosofía del primer o del segundo Wittgenstein sólo adquiere su verdadero significado y riqueza en el contexto de la filosofía de Wittgenstein como un todo en el que cada etapa toma sentido por su relación y contraste con la otra.

Dejando aparte las diferentes (y a menudo brillantes) interpretaciones sobre el grado de vinculación entre los dos Wittgenstein, nosotros vamos a exponer, siquiera brevemente, cómo el cambio en el modo de concebir la “claridad” es, quizás, una de las mejores atalayas para comprender la transición del primer al segundo Wittgenstein, centrándonos en el cambio de concepción filosófica que viene expresado en la transición del concepto de *aufklären* (en el primer Wittgenstein) al concepto de *aufleuchten* (en el segundo). Por otra parte, esta constatación no sólo tiene resonancias estéticas, sino que además mantiene con la comprensión estética una relación de mutua explicación.

En el T.L.P. (ver 4.112, 4.115 y 4.116, por ejemplo) la idea de “claridad” es clave en todos los párrafos en que Wittgenstein se refiere a la tarea y fines de la filosofía. Son diversos los términos que utiliza para expresar ese concepto: *Klarung* (aclaración) y *klar* (claro, claramente), *Erläuterungen* (elucidaciones), *klar prachen* (esclarecer, poner en claro), *das Klarwerden* (el esclarecerse).

Es bastante evidente que la claridad ocupa, en la filosofía de Wittgenstein, el lugar que en las filosofías tradicionales tiene el criterio de fundamentación, y en las teorías científicas, el criterio de demostración. Pero su papel no se limita a una mera sustitución de dichos criterios, sino que se resiste a cumplir las funciones que en ese lugar tenían asignadas éstos y funda un estilo filosófico radicalmente distinto, donde el único criterio de felicidad (de haber alcanzado la claridad) es la satisfacción de quienes lo logren entender (“Habrá alcanzado su objeto si logra satisfacer a aquéllos que lo leyeran entendiéndolo” - Prólogo al T.L.P., p. 31, y aquí no se trata de una *captatio benevolentiae*).

En 6.521 ver claro aparece como la finalidad de la filosofía (entendida, no como un campo del saber, sino como una actividad firmemente enraizada en la vida, o mejor, la actividad, que consiste en dotar de sentido la vida; pero también como la disolución del problema mediante el replanteamiento (como inefable) de los términos en que antes era considerada la solución (como decible). Es más, en 6.54 parece que la solución consiste en ese mismo gesto de reconocer la inefabilidad de la solución, que disipa el problema. Pero, sin embargo, esa simultaneidad que hace coincidir la solución

del problema con su disolución todavía no es efectiva en la filosofía del Wittgenstein del T.L.P. : en primer lugar, porque la solución que, desde el comienzo, se propone el T.L.P. es la vieja concepción de la solución (como decible) y por eso la decibilidad acaba siendo una paradoja fatal al final del T.L.P. (¿cómo ha podido decir lo que es indecible?, o aún, ¿cuál es el status de su discurso?); el símil de la escalera no cierra el problema. En segundo lugar, porque el mostrar está fatalmente encorsetado por su oposición al decir (un decir estrictamente planteado como el decir de las proposiciones de la ciencia natural): no hay un lugar para el discurso del T.L.P. ni en el decir ni en el mostrar. Por eso el símil de la escalera mantiene una idea de sucesividad y no de simultaneidad: hay que tirar la escalera después de haber subido.

Lo que importa es que, a pesar de la panoplia de términos que expresan claridad en el T.L.P., el término que mejor caracteriza la idea de “claridad” que se desprende del primer Wittgenstein es *Aufklärung* (el sustantivo de *aufklären*), y ello aplicando un matiz muy particular al sentido en que el profesor J. Bouveresse dice que Wittgenstein es un “*Aufklärer*” (aunque nada naïf). Es evidente que aquí el término *Aufklärung* es usado también en conexión con su acepción más estrictamente histórica: la “*Aufklärung*” (Ilustración) alemana, marcada ya en su cuna por las tensiones entre el “*Sapere aude!*” kantiano, las prevenciones de Moses Mendelssohn en “*Über die Frage: was heisst aufklären?*” y el pietismo metodizador de Christian Wolff. Para el profesor Bouveresse, Wittgenstein es un racionalista militante (con una conciencia aguda de los límites de la racionalidad), enfrentado a dos tipos de mitologías: la del racionalismo ingenuo (la ideología del positivismo, el cientifismo humanitarista y progresista del Círculo de Viena, o la antropología de Frazer), por una parte, y el irracionalismo, por otra.

Pero nosotros vamos a acogernos a una acepción más etimológica de *Aufklärung* para caracterizar la idea de claridad del primer Wittgenstein: por una parte, *aufklären* significa “esclarecer”, pero también “abrir los ojos” y “reconocer”. Lo importante es cómo *aufklären* expresa la idea de una iluminación general (o mejor, total), sin restricciones temporales, de un “estadio” de visión que se encuentra al final de la actividad filosófico-vital (una actividad que, especialmente en el primer Wittgenstein y, más aún, en sus Diarios,

aparece como un trabajo (lat. tripalium), y cuyo nirvana sólo puede ser la claridad). Del mismo modo, la filosofía ha sido esclarecida en el T.L.P., y lo ha sido total y definitivamente; la filosofía ha acabado porque su fin ha sido realizado, pero también porque su fin ha resultado ser el callarse.

Veamos ahora cómo aparece expresada la idea de “claridad” del segundo Wittgenstein. En las Observaciones podemos encontrar algunas proposiciones donde aparece el término Klarheit (claridad), refiriéndose a la “civilización occidental del progreso”. Es bastante razonable pensar que aquí hay una alusión implícita al modo de discurso de la ciencia, pero también a su contaminación (mitológica) de todo discurso típico de la civilización occidental del progreso (incluyendo el discurso filosófico); la claridad es sólo un medio para perpetuar la vigencia del mitologema. Para Wittgenstein, como venimos viendo, la claridad sigue siendo (a lo largo de todo su pensamiento, con matices particulares) el fin de la filosofía y un fin en sí mismo.

En el segundo Wittgenstein la claridad no es un absoluto en su exterior (no es un fin “definitivo”, valga la redundancia, en el sentido más hegeliano posible), pero lleva internalizado el absoluto: “Pues la claridad a la que aspiramos es en verdad completa (vollkommene Klarheit). Pero esto sólo quiere decir que los problemas filosóficos deben desaparecer completamente (vollkommen).” (PU., párr. 133). Cada detenimiento de la filosofía sólo puede ser honrado (valeroso, Mut), completo, (y, en cierto modo, definitivo), aunque, en general, seamos conscientes de que surgirán nuevas perplejidades, nuevos “conceptos” y nuevos “empleos” que no encajan. Por eso la claridad, en el segundo Wittgenstein, es un concepto ligado a la consciencia de la perennidad de los “mundos” y las “culturas” (Observaciones, p. 22, 27, 82, etc.), y, por tanto, también de “su mundo”, del que, sin embargo, nunca logró salir (especialmente en cuestión de preferencias artísticas).

En las Observaciones, p. 43, Wittgenstein liga la idea de claridad con otra idea importantísima, a saber, la idea de coraje (Mut), a propósito del busto de muchacha que Wittgenstein modeló en el taller del escultor Drobil. La actividad de esclarecimiento debe ser

llevada con coraje (“Todo lo que he hecho es entregarme inmediatamente con pasión a mi trabajo de clarificación (Klärungswerk)”, dice un párrafo antes, a propósito de su falta de originalidad y su deuda con otros pensadores). Por eso la claridad internaliza constitutivamente el absoluto; por eso “la claridad a la que aspiramos es en verdad completa” y, sin embargo, eso sólo quiere decir (lo que puede ser interpretado como una advertencia frente al sentido de absoluto externo de la claridad del T.L.P.) que los problemas filosóficos deben desaparecer completamente. Por eso el “ver claro” no puede ser fruto de un simple acto de “voluntarismo” (por intenso que sea), sino que exige un auténtico coraje, con todo lo que eso supone: abandonar la lengua en que nos hallábamos instalados, pero no por un raptó voluntarista, sino porque nos hallamos, de algún modo, desestabilizados en nuestro antiguo lenguaje por la comezón, el prurito, de la perplejidad. Aspiramos a la claridad porque nos hallamos sumidos en la confusión (ese funk conquered de las Observaciones, p. 76). De ahí que el valor no pueda ser forzado, se tiene o no se tiene (no podemos “tirar del grano para hacerlo brotar”, Observaciones, p. 81). Pero

Si un pensamiento equivocado se expresa de modo audaz y claro (kühn und klar), ya se ha ganado mucho. (Observaciones, p. 133)

donde kühn (atrevido, audaz) nos remite indudablemente a la idea de valor (Mut). La búsqueda de la claridad con valor no lleva automáticamente a la verdad; ¿cómo encajar la introducción, por parte de Wittgenstein, del término “verdad” en la particular hermenéutica de la claridad? La claridad es un fin en sí mismo (por eso, aun a riesgo de estar equivocados, hemos de mantener la actitud de claridad y valentía), pero no es un criterio de verdad. En Wittgenstein, la naturaleza y el lugar de la “verdad” van ligados inevitablemente a la naturaleza del lenguaje (y, por tanto, al papel de la gramática, del acuerdo, etc...).

Por otra parte, la diferencia entre el “mirar que ve claro” y la mirada mantenida que no ve nada recuerda enormemente a la

diferencia entre leer el periódico y fingir que se lee el periódico (mirando atentamente sus páginas y moviendo los labios, por ejemplo -PU., párr. 165-170): aquí como allí no puede haber un criterio diferencial absoluto, ni introspectiva ni experimentalmente (en el sentido psicologista-cientifista), sino que empleamos “leer” (como “ver claro”) “para una familia de casos. Y bajo diferentes circunstancias aplicamos diferentes criterios para decir que alguien lee” (PU, párr. 164). Así es como el discurso wittgensteiniano no es filosofía del lenguaje, puesto que se sabe sometido a las condiciones mismas del lenguaje.

De otro lado, la noción de claridad en el segundo Wittgenstein está vinculada a dos campos de ideas: el de la llamada “representación perspicua o sinóptica” (*übersichtliche Darstellung*) y el de la percepción de figuras ambiguas. De nuevo, en los términos que el segundo Wittgenstein emplea para expresar la claridad encontramos resonancias etimológicas interesantes: *übersehen* (“abarcarse con la vista”), donde el prefijo *über-* (“sobre”, “desde arriba”) es perfectamente equiparable (semánticamente) al *auf-* del primer Wittgenstein, y *sichten* (“avistar”, “divisar”, pero también “ordenar”, “clasificar”). En el ámbito de la representación perspicua o sinóptica, el concepto de claridad se vuelve más espacial (“buena disposición”), pero la representación “clara” de cada uno de los casos es relativa al resto de los casos (o elementos). Por eso “la representación sinóptica produce la comprensión que consiste en ‘ver conexiones’”.

El término que nosotros destacamos como exponente de la idea de claridad del segundo Wittgenstein procede del ámbito de la percepción de figuras ambiguas, donde Wittgenstein habla del “fulgurar de un aspecto” (*dem Aufleuchten eines Aspekts*, PU, II p. 447). El “ver (el pato-conejo) como” pato y el “ver como” conejo se produce “de golpe”, no simultáneamente y sin que podamos percibir la transición entre uno y otro. *Aufleuchten* significa “resplandecer”, “iluminarse”, pero en un sentido bien delimitado temporalmente e indicando un foco de luz más o menos localizado en el objeto. Por eso la traducción más aproximada aquí (como, además, aparece en las traducciones castellana y catalana) es “el fulgurar”, o “el centelleig”. La claridad del segundo Wittgenstein es una claridad total, que lo ilumina todo, pero por un momento; no es

una claridad absoluta o definitiva, aunque sigue siendo la finalidad de la filosofía. El problema de la filosofía no será resuelto de una vez y para siempre, porque no existe “el” problema, sino los problemas; la filosofía no descansará para siempre (como creía el autor del T.L.P.) sino que encontrará su descanso cada vez que lleguemos, tras la perplejidad, a un estadio de comprensión (a una “dimensión interpretativa”, podríamos decir); la escalera (si es que se puede seguir hablando de escaleras en el segundo Wittgenstein), finalmente, no podrá ser tirada de una patada para siempre, sino que habrá que dejarla a mano, porque no hay dimensión interpretativa definitiva (aunque cada una de ellas lo sea, a escala, en cada momento).

La imposibilidad de representación es un criterio de no-sentido (dice Wittgenstein en Zettel , párr. 263), puesto que la representación en el segundo Wittgenstein es ese “receptáculo cuasiapriorístico del conocer”, en palabras de Sádaba,¹ donde la *Darstellung*, liberada de la tiranía del *Bild* (el concepto) del primer Wittgenstein, es vista como construcción de los fenómenos, proyectada en una práctica; cuasiapriorístico porque su constitución no es previa al conocer lingüístico, sino que son mutuamente constituyentes, y sólo a un nivel puramente metodológico podemos verlo como apriori. El “modo de ver” (o, si se quiere, *Weltanschauung*, que sería el “modo de ver” con un mayor rango de generalidad) sería una macrorepresentación, o el sistema formado por multitud de representaciones posibles, interrelacionadas y compatibles. Pues bien, las características de la comprensión del “modo de ver” mediante la figura del matemático indio (PU párr. 144 y Zettel, párr. 461) son también las características de la comprensión estética y de la comprensión, no sólo filosófica, sino también general: 1) la comprensión se produce súbitamente. 2) La comprensión consiste en una aceptación . 3) El criterio de aceptación (y, por tanto, el criterio de comprensión) consiste en la disposición, mostrable en la práctica, a introducir activamente una representación que es asimilada en el background de representaciones preexistentes, pero que al mismo tiempo lo reorganiza sustancialmente y se convierte en parte fundamental de la función interpretativa del propio background con respecto a nuevas representaciones posibles; por tanto, el criterio de aceptación consiste en una competencia a demostrar en una

multitud de casos (o, si se quiere, de juegos de lenguaje) posteriores, lo que convierte el criterio de aceptación en un criterio relativo (o, si se quiere, subjetivo) en tanto que requiere una doble aceptación: la del caso revolucionario (el representarse la representación) por parte del alumno y la aceptación de una determinada frecuencia de aplicaciones “correctas”, como muestra de una determinada competencia, por parte del maestro. Es evidente que este tipo de procesos exceden ampliamente los límites del ámbito exclusivo de la relación profesoralumno, y es evidente también que la ciencia ha edificado un constructo formalizador para reducir a su mínima expresión el componente subjetivo de la aceptación, fijar los criterios de corrección y regularizar sistemáticamente la frecuencia de aplicaciones “correctas” que permite asignar competencias (aunque la competencia sea la “naturaleza” o la “materia”, y aunque a un nivel histórico o interteórico su funcionamiento se rija claramente por el “criterio de aceptación” general más puro).

Aufklären vs. Aufleuchten, o mejor, Aufklären y Aufleuchten es un sendero (entre otros posibles, como Sádaba hace con el de Darstellung) de recorrer productivamente la relación tensional entre el primer y el segundo Wittgenstein. La claridad es el fin perseguido (aunque de distinto modo) por el primer y el segundo Wittgenstein, pero uno y otro buscan la luz en diferentes lugares. La ventaja de este sendero (el de la “claridad”) frente a otros es, posiblemente, su riqueza en resonancias (no exclusiva, pero sí especialmente) estéticas.

Las características de la comprensión estética

No nos corresponde a nosotros desarrollar aquí las nociones que el profesor Bouveresse explota con admirable profundidad en el texto que traducimos. El propio texto es buena prueba del papel clave que estas nociones desempeñan para la comprensión estética. Nos estamos refiriendo a nociones como perplejidad (puzzlement), descripciones suplementarias (further descriptions), seguir una regla / actuar de acuerdo con una regla, corrección estética, explicación

estética, ver como (seeing as), ver (seeing).

Pero quizás sí que sea adecuado en estas páginas ofrecer un desarrollo (muy general, si se quiere) de esos conceptos que muestre su operatividad a la hora de dar cuenta de cuestiones estéticas concretas. Por ejemplo, ¿Qué ocurre cuando alguien “comprende” una obra o a un autor que antes no comprendía, o sólo creía comprender?; ¿Qué ocurre cuando, en un proceso creativo, alguien encuentra el matiz que (ahora sí) “expresa” lo que realmente quería decir?; ¿Y cuando hago comprender (o no) a alguien un fragmento, una obra o un autor? Una aplicación exhaustiva del instrumental conceptual wittgensteiniano a estas cuestiones rebasa las expectativas de espacio y profundidad de esta introducción. No obstante, aventuraremos algunas aproximaciones a modo de ejemplo. La comprensión estética adquiere, como veremos, un aspecto “dimensional” a la luz de estos conceptos. Permítasenos, de nuevo, escoger un ejemplo del propio Wittgenstein: antes del comienzo de una reunión del Moral Science Club de Cambridge en 1930, Wittgenstein y su amigo Drury hablan del segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven mientras miran el cielo gris por una ventana. Wittgenstein comenta:

El acorde con el que se abre este movimiento lento es del color de este cielo (señalando a través de la ventana)²

No conocemos la reacción de Drury o si esto le propició o no una nueva comprensión de Beethoven. Pero la observación de Wittgenstein es un perfecto ejemplo de descripción suplementaria (further description): una explicación del significado consistente en asociaciones, conexiones, comparaciones, analogías, ejemplos, repeticiones, invitaciones a destacar tal o cual elemento o a interpretar unos elementos desde otros, a inventar nuevos contextos de interpretación con los que comparar, etc. Con frecuencia, las explicaciones estéticas que se utilizan en el lenguaje cotidiano del arte tienen este carácter de descripciones suplementarias. Veamos una de las que, por ejemplo, ofrece Kenneth Clark en *Civilización*, cuando habla de cómo Miguel Angel introduce la idea de que “el

cuerpo humano (ese cuerpo que en la época gótica había sido objeto de vergüenza y disimulo) podía ser un medio de expresión de sentimientos nobles, energía creadora y perfección divina”:

En el fondo se trataba, naturalmente, de una idea griega; y al principio Miguel Angel se inspiró directamente en fragmentos antiguos. Pero no por mucho tiempo. Lo que yo llamaría el elemento beethoveniano -el espíritu de la cabeza del David- no tardaría en hacerse extensivo también al cuerpo³

Entre las anécdotas y recuerdos que R. Rhees evoca, se encuentra la siguiente observación de Wittgenstein:

Las formas artísticas pierden su significado. Por ejemplo, ¿por qué tienen todas las obras teatrales de Shakespeare cinco actos? Nadie lo sabe. ¿Qué tiene de significativo el número cinco aquí? -En cierta ocasión, cuando estaba escuchando los breves coros de la música de la Pasión de Bach, de repente me dí cuenta de que ‘esto es lo que significan las más breves escenas de algunas de las piezas de teatro de Shakespeare’⁴

Pero los ejemplos de descripciones suplementarias se multiplican en el interior de la obra de Wittgenstein, a un doble nivel: el de la formulación de descripciones suplementarias concretas y puntuales (como ocurre en las Observaciones), y el de las descripciones suplementarias que podríamos llamar estructurales, de mayor grado de abstracción, entre las que estarían los conceptos de juego, aires de familia, terapéutica, pintura, etc. De hecho, la dialéctica aparece una vez más en el concepto de analogía: para Wittgenstein el fin de la filosofía es encontrar una buena analogía, una analogía convincente, pero al mismo tiempo, los malentendidos que la filosofía ha de disolver han sido “provocados, entre otras cosas, por ciertas analogías entre las formas de expresión en determinados

dominios de nuestro lenguaje” (PU, párr. 90).

La noción de descripción suplementaria tiene la virtud de denunciar, a un tiempo, diversas confusiones características de la estética tradicional: la concepción causal-psicologista del significado estético (x significa porque me causa determinada sensación o sentimiento), y la concepción esencialista-objetivista del significado estético (la obra de arte puede explicarse completamente analizando y explicitando sus propiedades estéticas). Relativiza, además, los criterios para que un discurso obtenga el status de explicación: que sea o no una explicación (una buena explicación) depende del hecho de que yo la acepte como tal. Desde Wittgenstein, el significado de la obra de arte no es decible en el sentido positivista del término, pero existe un espacio para la decibilidad (pensemos en todos los tipos de descripciones suplementarias), un espacio perfectamente sintonizado con los usos, con los juegos de lenguaje efectivos que se dan en el mundo del arte y lo estético. Esta nueva decibilidad inaugura, además, una vía para la teoría estética no lastrada por los equívocos de la teoría estética tradicional.

Ahora bien, conviene destacar, por otro lado, cómo la noción de descripción suplementaria se sitúa en el corazón mismo de una concepción de la comprensión estética perfectamente armónica con otras nociones clave en el pensamiento de Wittgenstein. Especialmente si abstraemos algunos conceptos de sus observaciones sobre la percepción de figuras ambiguas: *seeing as* y *seeing*. La comprensión estética (un magnífico ejemplo de *übersichtlichste Darstellung* o representación sinóptica) es abarcante (omniexplicativa) y funciona integrando o saltando. En este sentido es como un lenguaje, conforma un sistema, aunque éste no sea explicitable o descriptible en su totalidad. Puede que Drury compartiese con Wittgenstein un mismo *seeing* sobre Beethoven (o sobre la Séptima, o sobre el segundo movimiento, o sobre la música en general). Su comprensión de Beethoven integra perfectamente la descripción suplementaria de Wittgenstein y podría contestar: “Así es, te comprendo”. Puede que Drury no comprendiese la observación de Wittgenstein, y entonces se abre una doble posibilidad: el malentendido (“¿Qué cualidades tienen en común esa música y la tonalidad cromática del cielo?”, como diría la

estética tradicional) que lleva al estrangulamiento conceptual, y la perplejidad estética.⁵ Puede que la observación de Wittgenstein provoque un cierto “cortocircuito” en el modo de comprender a Beethoven de Drury y obligue a éste a replantearse su modo de entender la Séptima, la obra de Beethoven, la historia de la música, el arte... para integrar la observación de Wittgenstein, a saltar a un nuevo seeing. En ese caso, la observación de Wittgenstein (con todas las demás descripciones suplementarias que pudieran apoyarla) funcionarán como una descripción suplementaria, como un seeing as que, una vez Drury asintiese, se convertiría en seeing, en una dimensión comprensiva (susceptible, a su vez, de integrar y ser integrada). Claro que también es posible que Drury pase mucho tiempo hasta que un día comprenda (“¡Ahora veo lo que decías!”). (El único criterio de corrección para la observación de Wittgenstein es que Drury lo acepta, y el único modo de comprobar que Drury ha comprendido es su forma de comportarse en los juegos de lenguaje posteriores). Por último (se objetará), hay que contemplar la posibilidad de que Drury no llegue jamás a admitir como correcto el juicio de Wittgenstein. Su dimensión comprensiva es capaz de dar cuenta coherentemente de Beethoven y del segundo movimiento de la Séptima (Drury: “Te equivocas, ese acorde es de un rojo intenso, como el de los cuadros de x” o “La música de Beethoven no admite comparaciones cromáticas; ese acorde tiene una explicación cabalística en la Séptima Sinfonía”), e incluso de integrar el juicio de Wittgenstein como un juicio erróneo en la dimensión comprensiva: Drury: “Comprendo lo que dices, porque en tu errónea comprensión cromática de Beethoven ese acorde se presta perfectamente a ello. Pero estoy en desacuerdo.”

Evidentemente, los párrafos precedentes son sólo una aproximación apresurada a la operatividad de las nociones wittgensteinianas en el terreno de la estética, y no pretenden dar cuenta de la compleja diversidad de casos y contextos posibles. Lo que hemos dicho, se observará, es válido no sólo para la comprensión estética, sino también para la comprensión en general. No hemos llegado a una caracterización de “lo específicamente estético” (y esto tiene resonancias de tópico fundamental y obsesivo de la teoría estética tradicional), sino a una visión privilegiada de la verdadera naturaleza de la comprensión desde la atalaya de la comprensión en los juegos de lenguaje del arte y lo estético, y quizás la única

especificidad reside en los propios juegos de lenguaje, esto es, que la comprensión estética no es más que la comprensión en los juegos de lenguaje que convenimos en llamar estéticos y que podemos describir, pero no “esencializar” mediante una serie de axiomas o características distintivas.

Nos queda, finalmente, considerar la posible aportación de Jacques Bouveresse al desarrollo de una teoría estética desde Wittgenstein (teoría estética que no es más que la filosofía cuando mira a los problemas y malentendidos de los juegos de lenguaje del arte y lo estético). Claro está que aquí teoría (o mejor, *theoria*) coincide con filosofía, y para Wittgenstein la filosofía es esa “lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento por medio de nuestro lenguaje” que vincula estrechamente *theoria* y *praxis*. Vienen al caso las palabras con que Jacques Bouveresse cierra su introducción a Wittgenstein: *la rime et la raison* :

No hemos dejado aún de preguntarnos por las razones que han hecho que una obra tan destructiva, en definitiva, como la suya haya podido imponerse con tanta facilidad en un país donde la filosofía lo es, aparentemente, tan poco. Era, evidentemente, tentador, en estas condiciones, interesarse de una vez seriamente por lo que hay (salvando las distancias) de menos anglosajón en el pensamiento de Wittgenstein, lo que lo aproxima más, a veces, a Nietzsche y a Heidegger que a Russell o a Carnap, es decir, en una parte esencial, por las cosas que él no ha dicho verdaderamente.

Ciertamente, el profesor Bouveresse no tiene el mérito de haber imitado con éxito el estilo literario de Wittgenstein (otros, como el pintor Salvo,⁶ lo han hecho con brillantez), ni tampoco tiene el mérito de haber traducido el pensamiento de Wittgenstein a un método sistemático, fundamentado y fundamentador o a un repertorio homogéneo de argumentos, axiomas o slogans filosóficos (lo que ha entretenido largo tiempo a buena parte de la crítica anglosajona). Sin embargo, su obra es uno de los mejores ejemplos de cómo hacer justicia al pensamiento de Wittgenstein partiendo desde él para enfrentarse autónomamente a los nudos conceptuales

de cualquier región del lenguaje, ofreciendo nuevos modos de ver que los aclaren; en suma, cómo interpretar activamente el estilo de pensar que Wittgenstein nos dejó como mejor legado.

José Javier Marzal Felici

Salvador Rubio Marco

Valencia, mayo de 1993

1. J. Sádaba: Lenguaje, Magia y Metafísica (El Otro Wittgenstein), Madrid, Ed. Libertarias, 1984, pp. 71-72.
2. La anécdota es recogida por R. Rhees en Ludwig Wittgenstein. Personal Recollections, Oxford, Basil Blackwell, 1981, p. 130.
3. Civilización, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 188.
4. Op. cit., p. 147. La traducción es nuestra.
5. La diversidad de casos posibles desborda las pretensiones de esta introducción, pero, con todo, hay que apuntar la posibilidad de que Drury demande una nueva aclaración, distante sólo una pocas descripciones suplementarias más de asentir la comunión en un mismo seeing:

Drury: “¿Qué quieres decir con eso?”

Wittgenstein: “Ya sabes, entre el negro del primer movimiento y el blanco del tercero, el gris del segundo”, o “Sólo Beethoven puede expresar lo trágico con ese matiz tan sutil”

Drury: “Entiendo. Creo que así es”, o “Claro. Eso es algo que Mozart, siendo genial, nunca hubiera hecho”.

(ver Observaciones, p. 143)

6. Salvo: De la pintura, Valencia, Temple/Pre-textos, 1989.

Wittgenstein y la estética

La voz universal y el discurso crítico

...Si la estética pudiera ser, las artes se desvanecerían ante ella, es decir –ante su esencia.

P. Valéry

Tanto en el *Tractatus* como en el *Diario Filosófico*¹ la suerte de la estética está ligada en todos los aspectos a la de la ética. Como en el caso de la ética, la estética es inexpressable, la obra de arte es la visión del objeto *sub specie aeternitatis* (cf. DF. p. 140), la actitud estética se relaciona originariamente a la estupefacción sentida ante el “hecho” de la existencia del mundo y debe necesariamente existir una cierta analogía entre la contemplación del mundo con una mirada feliz y el punto de vista estético sobre el mundo, siendo lo bello “justamente lo que hace feliz” (DF, p. 145).² Lo que aquí es sin duda más importante constatar es que a estas consideraciones teóricas particularmente abstractas corresponden aparentemente en Wittgenstein convicciones prácticas muy profundas y preferencias muy marcadas en materia de arte. La concepción wittgensteiniana de la estética es, como la de la ética, fundamentalmente eudaimonista: a partir de lo que podemos saber sobre sus gustos, Wittgenstein consideraba que los productos del arte deben tener un efecto esencialmente positivo, que deben representar una solución, y no un problema.³

De ahí esta importancia otorgada al papel, a menudo despreciado, del divertimento puro en la contemplación estética,⁴ la convicción de que el arte debe, de una manera o de otra, ayudar a vivir y

ayudar al mayor número de personas a vivir, es decir, ser popular o no serlo, el rechazo del arte por el arte y la exigencia de moralidad 5 en la producción artística, el acento puesto, implícita o explícitamente, sobre la función compensadora, consoladora, educadora (y eventualmente también, como en el caso de Tolstoi, edificante) del arte. La búsqueda de un arte “verdadero”, “positivo”, “útil” (en un sentido ético o político) ha conducido en la mayor parte de los casos a la negación pura y simple del arte o, al menos, a formas de incomprensión característica: lleva, por ejemplo, a Tolstoi a hacer juicios que no pueden dejar de hacernos sonreír hoy sobre algunos de los más grandes escritores del siglo diecinueve. Pero el riesgo de filisteísmo es inherente a la posición de todos aquellos que no consideran como resuelta a priori la tradicional pregunta acerca de la justificación del arte. Si la respuesta de Tolstoi es fundamentalmente inaceptable, su pregunta está ciertamente más que nunca a la orden del día, ya que la obra de arte es manifiestamente cada vez menos una “solución” en cualquier sentido del término, y cada vez más un problema planteado a la crítica y a la filosofía: “Nos dicen, sin embargo, que todo esto se hace en provecho del arte, y que el arte es una cosa muy importante. ¿Será cierto que el arte tiene importancia bastante para cohonestar tales sacrificios? Tanto más urgente es resolver esto cuanto que el arte, en provecho del cual se sacrifica el trabajo de millones de hombres, y por el que se pierden millares de vidas, aparece a la inteligencia de un modo cada vez más vago e incierto”.⁶

El punto de contacto entre la ética y la estética, según el *Tractatus*, consiste en el hecho de que la obra de arte es el objeto justificado, arrancado del universo de la factualidad contingente e investido de una significación. El arte es, como la moral, una tentativa de hacer significar el mundo. Pero si el sentido del mundo reside fuera del mundo, es decir, de lo que puede ser dicho, nada de lo que confiere al objeto un valor estético puede aparecer en la descripción de este objeto. Sin embargo, todavía aquí, Wittgenstein no quiere decir que los comentarios múltiples y en cierto sentido inagotables a los que da lugar el objeto estético están desprovistos de sentido. “Desde mi punto de vista, el tema (de la estética) –escribe Wittgenstein al principio de las *Lecciones sobre estética*– es muy amplio y se ha malentendido completamente” (LC, p. 15). Esta incomprensión

proviene, esencialmente del hecho que nos representemos la estética ante todo como la teoría (o la filosofía) de lo bello o del placer estético. Se comete, ya lo hemos visto, un error análogo cuando se considera la ética como un interrogante sobre la esencia del Bien o del Deber; y Wittgenstein observa, en las Conferencias de Wittgenstein de 1930-33: “Prácticamente todo lo que digo sobre ‘bello’ se aplica de una manera ligeramente distinto a ‘bueno’”.⁷ Si buscáis explícitamente lo que hace que un objeto sea bello o una acción buena, no podréis encontrar nada, y ninguna de las cosas interesantes e importantes que podréis encontrar sobre ellos será la cosa.

Uno de los presupuestos más típicos de la estética filosófica tradicional es la creencia de que debe existir una propiedad o grupo de propiedades comunes a todas las obras de arte. Como Ziff observa, “uno de los problemas más destacados de la estética ha sido el de ofrecer una definición (o un análisis, o una explicación, o una elucidación) de la noción de obra de arte. Las soluciones dadas por los estetas a este problema a menudo se han opuesto violentamente unas a otras; véase el contraste que existe entre la respuesta de Tolstoi y la de sus predecesores”.⁸ Encontrar un conjunto de características que sean a la vez suficientes y necesarias para que un objeto cualquiera pueda ser calificado como obra de arte, ha sido considerado, en efecto, a menudo como una de las tareas prioritarias de la estética. Sin embargo, una empresa de este género se tropieza inmediatamente con dos objeciones de peso:

1) Como muestra Wittgenstein, en uno de sus temas fundamentales, no hay razones para suponer a priori que la utilización de un término muy general puede y debe ser explicado y justificado por la existencia de una propiedad común a todos los objetos a los que es aplicado de manera pertinente, y es algo que corre el riesgo de ser particularmente verdadero cuando nos encontramos con un término que abarca una familia de casos tan desemejantes a simple vista de las cosas a las que se aplica ordinariamente el calificativo de “obra de arte”.

2) Una revolución artística lleva consigo siempre un cambio importante en la significación misma del término “obra de arte”: por ejemplo, en un momento dado el carácter figurativo deja de

pertenecer a la esencia de la obra pictórica, la tonalidad a la esencia de la obra musical, etc. Tales cambios dan lugar, en general, a discusiones apasionadas entre los críticos, y el debate efectivamente gira siempre en torno a la cuestión de saber si un cierto tipo de objeto con un status momentáneamente indeciso puede todavía ser llamado “obra de arte”.

Sean cuales sean las razones que se pueden invocar de una parte y de otra, es claro que estas razones no se pueden fundar ni 1) en la definición familiar de la expresión “obra de arte”, ya que no hay definición que pueda dar cuenta de la multiplicidad de los usos familiares de esta expresión, ni 2) en una definición “filosófica” de la noción de obra de arte, de donde se deducirían un cierto número de verdades eternas concertientes a los objetos que pueden ser llamados justamente obras de arte, ni 3) en una predicción acerca de la manera en la que el público futuro reaccionará ante cierta categoría de obras o acerca del empleo de la expresión “obra de arte” en adelante (aunque este tipo de anticipación sea considerado, de una manera general, como parte de las posibilidades y obligaciones del crítico que utiliza a menudo como medio de persuasión o de presión, en principio no puede haber justificaciones o razones). “...Un esteta, concluye Ziff, describe un uso, tal vez un uso nuevo, de la expresión ‘obra de arte’, y pretende implícita o explícitamente que es el uso más razonable de la expresión a la luz de las consecuencias y de las implicaciones sociales características que se derivan del hecho que se considere algo como obra de arte, apoyándose en lo que son o deberían ser las funciones, los objetivos y las miras de una obra de arte en nuestra sociedad. Lo que son o deben ser los objetivos y las miras en cuestión es algo que depende del lugar y del momento. A medida que se transforma el carácter de la sociedad, que se desarrollan nuevos métodos de trabajo, estos objetivos y estas miras se transformarán igualmente”.⁹

La estética de Wittgenstein es incontestablemente filosófica; pero no se parece mucho a la estética filosófica tradicional. No aporta ninguna contribución precisa a la historia, a la crítica o a la teoría de la producción de la obra de arte; pero tampoco es un intento de definición conceptual de cosas como lo Bello, la obra de arte o el juicio estético. Por lo que respecta a la palabra “bello”, Wittgenstein insiste particularmente en dos puntos: 1) la multiplicidad indefinida

de los usos de esta palabra y los cambios de sentido considerables que sufre de un contexto a otro; 2) el papel de todo punto menor que en la práctica juegan, en los juicios estéticos propiamente dichos, la palabra “bello” y los términos emparentados con ella. “...También parecía, cuenta Moore, sostener de un modo tajante que nuestros diversos usos de la palabra ‘bello’, no tienen nada en común, afirmando que la usamos ‘en cien juegos diferentes’ –por ejemplo, la belleza de un rostro es distinta de la belleza de una silla o una flor o de las tapas de un libro. De un modo similar, dijo de la palabra ‘bueno’ que cada modo diferente en que una persona, A, puede convencer a otra, B, de que tal y cual es ‘bueno’ fija el significado en que usa ‘bueno’ en esa discusión, ‘fija la gramática de esa discusión’. Pero habrá una ‘transición gradual’, de uno a otro de estos significados, transición que ‘desempeña el papel de algo común’. En el caso de ‘belleza’ dijo que la diferencia de significado se pone de manifiesto por el hecho de que ‘se puede decir más’ al discutir si es ‘bella’ la disposición de la flores en una macizo del jardín que al discutir si lo es el olor de las lilas”.¹⁰

Si queremos tener una idea de lo que significa la palabra “bello” en un contexto dado, hay que preguntarse ante todo a qué se parece una pregunta o una controversia sobre la belleza de algo en este contexto, de qué manera nos podemos persuadir o se puede persuadir a alguien de que algo del tipo que se trate es bello, etc. ¿Qué hace que, en estas condiciones, estemos tentados a considerar la belleza como una especie de cualidad inherente al objeto, una cualidad oculta cuya presencia se manifiesta por “síntomas” (cf. *ibid.*) que pueden ser más o menos aparentes? La respuesta hay que buscarla, según Wittgenstein, esencialmente en el hecho de que las palabras como “bello”, “magnífico”, etc., son, desde el punto de vista de su gramática superficial, adjetivos, mientras que si pensamos en el modo como son aprendidas y utilizadas efectivamente, nos daremos cuenta de que se parecen de hecho mucho más a interjecciones. Wittgenstein reprocha en este punto (y de manera general) “a los filósofos de la generación actual, incluido Moore”, que prestan demasiada atención a la forma de las palabras, e insuficiente atención a su uso.

Un buen medio para evitar este error es preguntarse cómo nos las arreglaríamos para descubrir cuáles son las palabras que

corresponden a nuestros “bello”, “bueno”, etc., en una tribu cuya lengua nos es totalmente desconocida. Para interpretar una lengua de este tipo no tenemos más remedio que referirnos a un cierto número de comportamientos prelingüísticos supuestamente comunes a partir de los cuales las diferentes lenguas han debido desarrollarse: “El modo de actuar humano común es el sistema de referencia por medio del cual interpretamos un lenguaje extraño” (PU, párr. 206). En tal caso, nos valdremos de lo que creemos poder interpretar como manifestaciones de placer o de aprobación (sonrisas, exclamaciones, gestos, etc.) en presencia de objetos ante los cuales se nos ha acostumbrado desde un principio, cuando aprendimos el lenguaje, a utilizar palabras como “bello” o “bueno” (alimento, juguetes, etc.). Seguramente corremos el riesgo de cometer un grave error cuando interpretamos la mímica o los gestos de los miembros de la tribu por analogía con los nuestros. Pero, observa Wittgenstein a propósito de la forma como el niño aprende a hablar, si no hubiera un mínimo de expresiones faciales, de gestos, etc., “naturales”, que puedan ser comprendidos independientemente del lenguaje, ¿cómo llegaría el niño a adquirir el dominio del lenguaje?.

La conclusión que se puede extraer de estas observaciones es que es fácil imaginar un lenguaje en el que las palabras como “bello”, “encantador”, etc., serían reemplazadas cada vez por una interjección o por un gesto característico, y en el cual, por consiguiente, la cuestión de saber con qué se relaciona la palabra “bello”, qué objeto designa a fin de cuentas, etc., no se plantearía en absoluto. La reificación de lo bello es una tentación tanto más curiosa cuanto que los “adjetivos estéticos” más típicos sirven mucho menos para formular juicios estéticos que para expresar reacciones totalmente ingenuas en personas incapaces de expresar un verdadero juicio. Una apreciación estética propiamente dicha utiliza más bien palabras que corresponden a una idea de “conveniencia” o “corrección”. Reconocemos que alguien es realmente capaz de apreciar la música cuando estamos frente a observaciones como “Esta transición es correcta”, “Este pasaje es incoherente”, “No se oye suficientemente el bajo”, “El tempo no es el bueno”, etc. Un hombre que se precie de ser experto en ropa se expresará, tras un desfile de modas, de la forma siguiente: “Es el largo adecuado”, “Es demasiado corto”, “Es demasiado oscuro”, etc.

En vez de decir que las cosas son correctas, están en orden, etc., podríamos decir igualmente: “¡Dejadlo así!”. Esto parece indicar que el objeto ha terminado coincidiendo con un cierto ideal al que nos esforzábamos por aproximarnos mediante ajustes sucesivos. Pero evidentemente sería de todo punto ingenuo creer que comparamos la obra o sus diferentes estados con un patrón que preexiste implícita o explícitamente. La situación se asemeja bastante más a lo que ocurre cuando estamos buscando una palabra para expresar una idea y, después de haber rechazado varias que se nos proponen, acabamos por aceptar una diciendo: “¡Eso es lo que yo quería decir!”. ¿Cuál es, en ese caso, el criterio de que sea la palabra justa, que sea exactamente eso lo que teníamos en mente? Esencialmente el hecho de que la palabra nos satisface, que pone fin definitivamente a nuestra búsqueda, que no sentimos la necesidad de intentarlo con otras.

Wittgenstein se pregunta en el párr. 12 de las Lecciones sobre Estética (I) (LC) sobre lo que podríamos llamar la manera correcta de leer la poesía o de leer un poema en particular. Cuenta a este respecto una experiencia que tuvo personalmente con la poesía de Klopstock, para la que el autor recomienda una escansión muy particular. Habiendo leído sus poemas, durante algún tiempo, con cierto aburrimiento, adoptó un día el modo de lectura sugerido por el autor, que consiste en marcar exageradamente ciertos acentos; y de repente, podríamos decir, comprendió. “Cuando leí sus poemas de este nuevo modo, dije: ‘Ah, ahora sé por qué hizo esto’.” (LC, p. 67). Pero ¿qué hemos “comprendido” exactamente cuando, de un modo u otro, hemos llegado a comprender este tipo de cosas? En ese caso, lo que podemos llamar hasta cierto punto la intención de la obra, que es al mismo tiempo la intención presupuesta del autor, lo que “ha querido decir”. Decir que hemos comprendido su intención, es afirmar que sabemos, no exactamente lo que ha querido, sino más bien las razones por las que lo ha querido. Y nuestro sentimiento de haber comprendido sus razones proviene, parece ser, esencialmente del hecho de que, cuando leemos la obra de la manera indicada, una intención o un sentido nos aparecen, la obra nos habla, nos “dice” algo, etc. Wittgenstein insiste en el papel secundario que juegan aquí las palabras y los gestos de aprobación, e incluso hasta cierto punto el comentario verbal en general. Lo que es importante, es que el poema es leído y releído, de la misma

forma que mi aprobación sobre un vestido puede traducirse esencialmente en el hecho de que lo lleve a menudo, que me guste cuando lo vea,¹¹ etc. (cf. p. 68).

Debemos formular aquí inmediatamente dos observaciones que tendremos que desarrollar extensamente en adelante:

1) Decir que hemos “descubierto” las intenciones o las razones de un autor no es afirmar que hemos llegado a formular una hipótesis satisfactoria sobre lo sucedido en su mente durante la composición de la obra. Decir que hemos comprendido una obra cuando se conocen los mecanismos psicológicos que han presidido su elaboración, es casi tan falso, a pesar de las apariencias, como decir que hemos comprendido una demostración matemática cuando se sabe qué cosas han pasado por la mente de quien la ha inventado.

2) Se puede concebir perfectamente –y esto es un aspecto esencial de las explicaciones que nos damos y de las discusiones que tenemos en estética, del mismo modo que de la actividad que consiste en dar razones en general– que, a pesar de todos los esfuerzos hechos para aclararnos o persuadirnos, seamos definitivamente incapaces de ver lo que hay que ver o lo que se nos quiere hacer ver. Si las explicaciones que dáis no explican nada a vuestro interlocutor, eso cierra la discusión; y seréis probablemente llevados a exclamar, desesperadamente: “¡Pero de todos modos ves que es así como hay que leer el poema!”. Así pues se puede observar “que el mismo tipo de ‘razones’ se daba, no sólo en ética, sino también en filosofía” (Conferencias de Wittgenstein de 1930-33,¹² p. 361).

¿Por qué insiste tanto Wittgenstein en el papel de las nociones de corrección e incorrección, es decir el de las reglas, los cánones, etc., del arte, en nuestras apreciaciones estéticas? Tal insistencia podría llevar a atribuirle la idea bastante extraña de que, cuando mantenemos un juicio estético elaborado, simplemente constatamos la conformidad o no-conformidad de la obra o de un elemento de la obra con un cierto número de criterios, de normas o de principios establecidos. A esto se puede responder que 1) la referencia explícita o implícita a reglas no implica en absoluto que nuestro juicio no exprese nada más que el acuerdo o desacuerdo del objeto con las reglas; 2) las reglas en cuestión pueden ser implícitas o

explícitas, algunas de ellas han sido aprendidas a propósito, pero probablemente habrá muchas que estarán sin formular y tal vez hasta cierto punto algunas son informulables; 3) juzgar que un detalle de una obra es “correcto” o “incorrecto” sin poder producir por ello ningún criterio preciso (por ejemplo, sin poder invocar una regla o un canon) no es forzosamente juzgar errónea o incorrectamente, y esto no significa que la idea expresada no sea realmente una idea de corrección o incorrección; 4) los principios y las normas que se tratan aquí no sólo son las que gobiernan un cierto estilo, un cierto género, una cierta forma de composición, etc.: lo que está en discusión es igualmente una especie de norma implícita propia de esta obra, un ideal singular al que deseamos hacerla llegar, una operación que Wittgenstein compara, entre otras cosas, a la que consiste en resolver un problema matemático (cf. *ibid.*, p. 360), probablemente para insistir a la vez en el hecho de que la buena solución es aquella a la cual estamos dispuestos a aplicar palabras como “justo”, “exacto”, etc., y en el hecho de que deba ser cada vez inventada y no descubierta ; 5) las palabras “impropio”, “inadecuado”, o “incorrecto” no tienen evidentemente el mismo sentido cuando se aplican a una falta técnica característica o a un defecto propiamente estético, hay por consiguiente una diferencia absoluta entre arte y técnica, entre la profesión y el talento, etc. (pero es significativo que los mismos adjetivos puedan ser empleados en ambos casos).

Ciertamente, la apreciación estética es, entre todas las utilizaciones posibles del lenguaje, una de las que justifican más la observación wittgensteiniana según la cual comprender una frase es comprender un lenguaje, e imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida. “No sólo es difícil, observa Wittgenstein, sino imposible describir en qué consiste una apreciación.¹³ Para describir en qué consiste, tendríamos que describir todo el entorno” (LC, p. 70). O incluso: “describir completamente un paquete de reglas estéticas significa realmente describir la cultura de una época” (LC, p. 72, nota 20). Un juicio estético no tiene sentido tomado aisladamente, forma parte por necesidad de un sistema: “Un fragmento de música está escrito en frases musicales o en música, de la misma manera que un poema está escrito en lenguaje y en poesía. Wittgenstein ha dicho una vez en una conversación que el *Wiegenlied* de Schubert era manifiestamente más profundo que el *Wiegenlied* de Brahms, pero

que no podía ser más profundo sino en nuestro lenguaje musical tomado como totalidad. Habría incluido en el lenguaje musical no sólo las obras de compositores reconocidos, sino también los Volkslieder y el modo como las personas cantan e interpretan. Estos dos últimos elementos son los más fundamentales, ya que ofrecen el idioma en el que son escritas las composiciones producidas en las formas (musicales), creando la posibilidad para los temas de estas composiciones de tener la significación que tienen. No se trata de que ninguno de estos temas tenga necesidad de ser extraído de las canciones que canta la gente. Sino que son temas que forman parte de este lenguaje y que tienen una significación en este lenguaje”.¹⁴

Para ser capaz de apreciar una obra de arte, hace falta, como hemos visto, conocer las reglas, dominar una técnica; pero evidentemente eso no significa ser forzosamente un “experto” en el sentido habitual del término. Se trata simplemente de haber sido entrenado en un cierto tipo de comportamiento relativamente elaborado, en el que sólo una pequeña parte es lingüística y que no estamos necesariamente en disposición de describir correctamente ni de justificar a fortiori. Para describir el gusto musical, nos hace falta, dice Wittgenstein, describir toda una práctica de la música y toda una tradición, decir quién la aprende, cómo se aprende, quién la interpreta, en qué circunstancias se interpreta, cómo se habla de ello, etc. Por esta razón, la cuestión de saber si un occidental aprecia realmente el arte negro es una cuestión que tal vez no tiene un sentido claro: “Supongamos que los negros se visten a su manera y que yo digo que soy capaz de apreciar una buena túnica de las suyas, ¿Significa esto que yo me encargaría una, o que diría (como en la sastrería): ‘No...demasiado larga’ o: ‘¡Qué estupenda!’?” (LC, p. 73) Hay aquí visiblemente toda una parte del entorno cultural y de los comportamientos estéticos originales que no puede ser reproducida, si bien un entorno y algunos comportamientos apropiados pueden estar constituidos progresivamente por una forma de arte exótico importado. Hay un sentido en el que estaremos tentados a decir que los artistas occidentales que han celebrado ciertas formas de arte “primitivo” y han sido influidos por éstas han mostrado que eran particularmente capaces de apreciarlas, y otro sentido en el que diremos que estos artistas eran intrínsecamente incapaces de apreciarlas. ¿Podríamos ver el manto de coronación de Eduardo II con el mismo ojo crítico que el de la

gente de la época? Haría falta para ello disponer de los patrones de referencia de la época, tener con respecto a este manto y lo que significa la misma actitud que los contemporáneos del rey, eventualmente poder decir en función de los mismos criterios que los de ellos que este manto es demasiado largo, demasiado ancho, demasiado recargado, etc. Sin embargo, si hacemos observaciones de este tipo, evidentemente éstas no pueden tener el mismo sentido que habrían tenido en boca de las personas de la época; y tampoco podemos comparar lo que decimos del manto de coronación de Eduardo II con lo que decimos de un vestido de ceremonia de hoy, porque los dos vestidos no cumplen en absoluto el mismo papel en nuestra cultura, no tienen en absoluto la misma función en nuestra vida. “Por otra parte, observa Wittgenstein, una persona de aquella época podría haber dicho: ‘¡Este es un hermoso manto de coronación!’ exactamente del mismo modo que lo hace una de ahora” (p. 74). En otras palabras, el hecho de que podamos, como las personas de la época, calificar de “bello”, “magnífico”, etc., el manto de coronación de Eduardo II, cuando los elementos de apreciación estéticos son tan diferentes en ambos casos, simplemente prueba que las palabras en cuestión juegan efectivamente un papel despreciable en nuestras apreciaciones estéticas.

¿Adónde quiere llegar Wittgenstein con estas observaciones, bastante banales, sobre la importancia del contexto cultural en los juicios estéticos, la relatividad del gusto, etc.? Ciertamente, entre otras cosas, a esto: se comete siempre un completo error cuando se aborda la estética a través de una teoría o una problemática filosóficas. Si se quiere comprender de qué se trata, hace falta mirar ante todo el juego de lenguaje que se juega efectivamente, lo que se dice y se hace (los aspectos no lingüísticos de la situación son normalmente mucho más descuidados) en ciertas circunstancias en torno a ciertos objetos, en definitiva estudiar la “lógica” o la “gramática” de cierta actividad tomada en un cierto conjunto. Esta lógica es a menudo simplificada, de hecho, de manera grosera. Los filósofos se han concentrado tradicionalmente sobre la cuestión de saber cómo un desacuerdo estético es posible y resoluble desde el punto de vista teórico. La situación simplista a la que normalmente se refieren de forma implícita es la de dos individuos en la que uno dice “¡Esto es bello!” y el otro replica “¡No, esto no es bello!”. Se

preguntará entonces si estas dos afirmaciones son realmente contradictorias, si expresan algo más que reacciones emotivas individuales, si pueden o no ser “deducidas” de ciertas caracterizaciones descriptivas del objeto, etc. El debate entre las teorías emotivistas y las teorías cognitivistas, que existe tanto en estética como en ética, arranca probablemente en origen del hecho de que casos de este tipo sean considerados como ejemplares. Sin embargo, observa Wittgenstein a propósito de una pregunta de Rhees, “éste es justamente el tipo estúpido de ejemplos que se ponen en filosofía, como si cosas como ‘Esto es horrible’, ‘Esto es bonito’ fueran siempre el único tipo de cosas que se dicen. Pero esto es sólo una cosa en un amplio campo de otras cosas, un caso especial.” (p. 75).

Si bien esta comparación se ha prestado a innumerables malentendidos, no sin razón se considera la obra de arte como una especie de lenguaje. Sin embargo, la aproximación no es pertinente más que cuando se tiene en cuenta todo lo que el dominio del lenguaje en sentido estricto implica además del conocimiento de reglas propiamente lingüísticas. “Se puede, admite Wittgenstein, decir lo mismo de la comprensión de una frase musical que es la comprensión de un lenguaje” (Z, párr. 172). Para comprender hasta qué punto esta asimilación está justificada, “¿no podríamos acaso imaginar que alguien que no ha conocido jamás la música, que viene a estar con nosotros y oye a alguien interpretar a un Chopin que lleva a la meditación, esté convencido de que se trata de un lenguaje, y de que se le quiere mantener su significado en secreto?” (Z, párr. 161). Del mismo modo que estamos tentados a creer que comprender un lenguaje verbal es ser capaz de asociar representaciones adecuadas a palabras, de buena gana repetimos que comprender una obra musical o un poema es ser capaz de formar ciertas imágenes, de sentir ciertas impresiones, etc. Tenemos aquí una concepción clásica de comprensión, que puede llamarse, refiriéndose a una expresión empleada por el propio Wittgenstein (cf. Conferencias de Wittgenstein de 1930–33, p. 302), la concepción “causal”.

Así pues es indiscutible que “algunas palabras de un poeta pueden penetrar en nosotros hasta el fondo. Y es una cosa que está naturalmente en relación causal con el uso que tienen en nuestra

vida. E igualmente en relación con el hecho que dejemos vagar, conforme a este uso, nuestros pensamientos aquí y allá en el entorno familiar de las palabras” (Z, párr. 155). Pero esto no significa en absoluto que la comprensión de una secuencia poética o musical consista en un cierto tipo de experiencia que acompañe la lectura o la audición: “La comprensión de la música no es ni una sensación ni una suma de sensaciones. Llamarla una experiencia vivida (Erlebnis) es sin embargo, a pesar de todo, exacto, por mucho que este concepto de comprensión tiene numerosos nexos de parentesco con otros conceptos de experiencia vivida. Se dice ‘He experimentado esta vez este pasaje de una manera totalmente diferente’. Pero ocurre que esta expresión no dice ‘lo que ha sucedido’ para quien se encuentra en un universo conceptual particular, que va con estas situaciones. (Analogía: ‘He ganado la partida’.)” (Z, párr. 165). ¿Cómo nos las arreglamos, por ejemplo, para enseñar a alguien lo que se entiende por “juego expresivo”? Ciertamente no intentando atraer su atención sobre algo que acompañe el juego: “¿Qué se requiere para ello? Una cultura, podría decirse. –Al que es educado en cierta cultura, – el que reacciona entonces de tal o cual forma a la música, a él podríamos enseñarle el significado de las palabras ‘juego expresivo’” (párr. 164).

Es incontestable que 1) la audición de la música puede acompañarse de sensaciones recurrentes características, 2) nuestra comprensión se manifiesta, por ejemplo, en la expresión con la que leemos un poema, cantamos una melodía, etc. Pero si alguien intenta describir las experiencias particulares que ha tenido mientras escuchaba, leía o cantaba, puede ocurrir muy bien que no pueda decir nada o no llegue a decir más que cosas triviales. Sin embargo “no dudaríamos en reconocer que ha experimentado algo en el caso en que pudiera indicar experiencias de este tipo; pero dudaríamos ciertamente si se diera cuenta que no comprende ciertas conexiones” (Z, párr. 170). Es decir, que el criterio que utilizamos para saber si alguien ha apreciado realmente un pasaje de una obra musical, por ejemplo, no es lo que eventualmente ha podido referir sobre lo que ha ocurrido en él durante la audición. Alguien que no comprende la pregunta “¿Qué color tiene para usted la letra a ?” no es alguien que no comprenda castellano, ni que no comprenda el significado de los términos “color”, “vocal”, etc. “Por

el contrario: Cuando ha aprendido a comprender estas palabras, entonces puede reaccionar todavía a preguntas de este género ‘con comprensión’ o ‘sin comprensión’” (Z, párr. 185); cf. Cuadernos Azul y Marrón, p. 136). Esto significa que además de su dominio de la lengua, puede poseer o no poseer el dominio de un cierto juego de lenguaje. Y si reacciona “con comprensión”, esto significa primero que es capaz, como dice Wittgenstein, de comprender ciertas conexiones conceptuales, y no que sea capaz, por ejemplo, de asociar regularmente con la vocal a una representación del color negro, que sepa hacer funcionar un cierto “cine interior” personal o común.

Despsicologizar ampliamente la experiencia estética, como Wittgenstein trata de hacer, es algo que no debería en principio plantear gran problema si reflexionamos sobre la manera como ciertas formas de arte contemporáneas pueden ser (o no ser) “sentidas”, “degustadas”, etc. Tal vez nunca hemos tenido ocasión de darnos cuenta de que “comprender”, por ejemplo, una cierta música, es antes que nada ser capaz de escucharla regularmente, de hablar de ella con conocimiento de causa, de hacer comparaciones y críticas, etc. Pero, precisamente, algunas personas probablemente incapaces de producir cualquier cosa que fuese interesante, si se les pidiera que describieran lo que sienten en la audición de una obra del todo clásica, estarían dispuestas a condenar sin dudarlas algunas formas musicales actuales bajo pre-texto de que no les hacen “sentir”, no “evocan” nada para ellas, etc.

Ya hemos destacado hasta qué punto la idea de que la estética es algo así como una teoría de lo Bello es una idea curiosa. Wittgenstein la evoca irónicamente en observaciones como la siguiente: “Ustedes podrían pensar que la estética es una ciencia que nos dice qué es bello: esto es demasiado ridículo casi hasta para decirlo. Supongo que entonces tendría que decir también qué clase de café sabe bien” (LC, p. 76). De hecho es una idea a la que los teóricos del arte han renunciado a menudo sin demasiada dificultad. Pero, como observa Cohen,¹⁵ incluso cuando han admitido que era vano buscar una propiedad o familia de propiedades comunes a todas las obras de arte, han continuado pensando que debía existir una propiedad o familia de propiedades comunes a todas nuestras experiencias de la obra de arte, es decir

que tenían que describir algo como la experiencia estética o la actitud estética. De ahí todas las caracterizaciones esencialistas en términos de contemplación desinteresada, libre juego de facultades, emancipación respecto de “la opresión humillante de la voluntad”, excitación de la voluntad de poder, etc.

“Si examinamos, escribe Hume, todas las hipótesis aducidas tanto por la filosofía como por el sentido común para explicar la diferencia entre belleza y fealdad, encontraremos que todas ellas se reducen a que la belleza consiste en un orden y disposición de las partes tal que, sea por la originaria constitución de nuestra naturaleza, por costumbre, o por capricho, es apropiada para producir en el alma placer y satisfacción. Este es el carácter distintivo de la belleza y lo que la hace absolutamente distinta a la fealdad, cuya tendencia natural es la de producir disgusto. Placer y daño no son, pues, solamente los acompañantes necesarios de la belleza y la fealdad, sino que constituyen su esencia misma.”¹⁶ Pero ¿de qué placer creen hablar con propiedad las estéticas hedonistas? En otras palabras, ¿qué distingue exactamente el placer estético del placer no estético? “Está claro, observa con razón Goodman, que una cantidad o intensidad imprecisa de placer no puede ser el criterio solicitado. No está nada claro que un cuadro o un poema proporcionen más placer del que proporciona un experimento...”¹⁷ Evidentemente no hay ningún inconveniente en admitir que el placer intenso que eventualmente nos procuran una demostración matemática o una teoría científica es en parte estético; pero esto no nos aproxima ni lo más mínimo a la solución del problema. Por lo que respecta a la afirmación de que el placer estético se distingue del otro por su calidad, que es de orden superior, etc., evidentemente no es decir nada preciso.

Finalmente, como se ha observado a menudo, calificativos como “placentero”, “agradable”, etc., son completamente impropios en el caso de la mayoría de obras de arte, y tienen de hecho una connotación claramente peyorativa. A menudo, las grandes obras de arte se caracterizan, por el contrario, por su aptitud para originar ciertas emociones normalmente negativas como la tensión, la ansiedad, el miedo, el odio, la ira, el tedio, etc., una satisfacción que se puede llamar, si se quiere, “estética”. La palabra “satisfacción” es evidentemente menos comprometedora que

palabras como “placer” o “aprobación”; pero nos queda, como en el caso precedente, explicar lo que separa la satisfacción estética de otro tipo de satisfacción. ¿En qué es diferente la satisfacción que sentimos en presencia de una obra de arte lograda, de la que sentimos, por ejemplo, cuando hemos resuelto bien una combinación difícil en ajedrez, hemos resuelto un problema matemático, hemos descubierto una ley científica, etc.? En lugar de placer o de satisfacción estéticos, naturalmente podemos hablar también simplemente de emoción estética en general. “Sin duda alguna, observa Goodman, las emociones estéticas poseen la propiedad que las hace estéticas. Es innegable que las cosas que queman son combustibles. La teoría del flogisto estético lo explica todo sin explicar nada” (op. cit., p. 248).

¿Cómo dar cuenta de la alegría o del descontento sui generis que podemos sentir en presencia de una obra de arte sino en términos de virtud dormitiva? Digamos en seguida que Wittgenstein realmente no intenta aportar, por lo que a él respecta, una solución positiva a este problema, sino que se esfuerza más bien en separar un cierto número de representaciones inadecuadas, en denunciar un cierto número de ilusiones y de confusiones características, a las que da lugar. “Quizá lo más importante en relación con la estética sea a qué se puede llamar reacciones estéticas, por ejemplo, descontento, disgusto, desagrado. La expresión de descontento no es lo mismo que la expresión de desagrado. La expresión de descontento dice: ‘¡Hágala más alta ...demasiado baja! ...Hágale algo.’” (LC, p. 78). (Wittgenstein dijo una vez que quien nos pide que le encontremos la solución de un problema matemático nos diría algo así: “¡Haz algo que esté dispuesto a llamar una solución!”) Lo que hemos dicho anteriormente sobre el papel de palabras como “justo” o “correcto” en estética, según Wittgenstein, es ya una respuesta clara a la pregunta por saber si podemos identificar la satisfacción estética con el acuerdo y el descontento estético con el desacuerdo y la molestia. Kant observa que, si alguien dice que el vino de Canarias es agradable, se le puede recordar que debe decir, para ser más exactos, que le es agradable, mientras que no tiene sentido decir que un poema o un cuadro es bello para alguien. Tenemos aquí una diferencia que Wittgenstein llamaría “lógica” o “gramatical”. Podría decir: “¿No encuentras esto agradable?”, pero no: “¿No sientes que es agradable?”, mientras que

en el juicio estético propiamente dicho está implicada de manera esencial una petición de adhesión que se expresa con ocasión de frases como: “¿No ves, no sientes, etc., que esto es bello?” Uno de los rasgos característicos de la gramática de la palabra “bello” es que tiene un sentido –e incluso, desde cierto punto de vista, nos sentimos obligados a– debatir, disputar, argumentar, justificarnos, etc., en materia de cosas bellas, mientras que no es el caso en principio cuando se trata de cosas simplemente agradables, gratas, etc.

Tanto en las Conferencias de Wittgenstein de 1930-33 (cf. p. 360) como en las Lecciones y Conversaciones sobre Estética, Psicología y Creencia Religiosa, Wittgenstein denuncia con un vigor y un cuidado particulares la confusión que corrientemente se hace entre “bello” y “agradable”. Este punto es de una importancia capital, porque apunta directamente al problema de la naturaleza de la explicación en estética y al de los vínculos de la estética con la psicología. Del mismo modo que es bastante incongruente decir a priori que una representación de El rey Lear o una audición de la Quinta Sinfonía de Beethoven tienen en nosotros un efecto “agradable”, es extraño que se pueda considerar una observación correctora del tipo “Este bajo se mueve demasiado” como equivalente de alguna manera a una predicción de la forma: “Si se desplazara menos, me resultaría más agradable”. “¿Lo que llamo una expresión de descontento es algo parecido a una expresión de desagrado más la causa del desagrado y el requerimiento de que ésta sea eliminada? Si digo: ‘Esta puerta es demasiado baja. Hágala más alta’, ¿diríamos que conozco la causa de mi desagrado?” (LC, p. 78).

Cuando nos preguntamos sobre “lo que no va” en un cuadro o en un pasaje de un concierto, nuestro porqué apela como respuesta no a la indicación de una causa, sino a la de una razón. La confusión entre “bello” y “agradable” puede llevarnos a creer que, finalmente, planteamos el mismo tipo de pregunta cuando buscamos las razones de una perplejidad estética y las de un empacho gástrico (cf. LC, p. 79). Así pues, el hecho de que podamos equivocarnos cuando decimos, por ejemplo, que este pasaje sería “mejor” si se modificara el bajo de tal o cual forma (en este sentido en que la modificación en cuestión puede finalmente no darnos del todo la satisfacción

esperada), no prueba de ningún modo que hemos hecho una hipótesis causal, que se ha revelado falsa, sobre los orígenes del descontento. Lo que hemos indicado es una razón posible, y una razón no es en absoluto del orden de una hipótesis y no extrae su plausibilidad de un cierto número de experiencias concordantes: las palabras “causa” y “razón” tienen gramáticas totalmente diferentes (cf. Cuadernos Azul y Marrón, pp. 14-15).

Cuando decimos que “el hecho de dar más altura a la puerta hace desaparecer nuestro descontento”, el elemento sospechoso es el “hacer desaparecer”. Ciertamente no queremos decir que hace desaparecer nuestra molestia en el sentido como la aspirina hace desaparecer un dolor de cabeza. Las reacciones estéticas como el descontento, la molestia, etc., son lo que Wittgenstein llama reacciones “orientadas”: tienen un objeto, y, cuando decimos que conocemos la causa, queremos decir en realidad que conocemos el objeto (cf. PU, párr. 476). Así pues, “si miro una pintura y digo: ‘¿Qué es lo que está mal aquí?’, entonces es mejor decir que mi sentimiento tiene una dirección y no que mi sentimiento tiene una causa y no sé cuál es. De otro modo sugerimos una analogía con ‘dolor’ y ‘causa del dolor’, por ejemplo lo que han comido. Esto es erróneo o equívoco, porque, aunque usemos la palabra ‘causa’ en el sentido de ‘aquello a lo que está dirigido algo’¹⁸ (‘¿Qué es lo que le hizo estremecer? –Verlo aparecer en la entrada’), a menudo también la usamos en otros sentidos” (LC, p. 80, nota 14).

Sin duda “la causa (en el sentido de objeto al que va dirigido el dolor) es, también, causa en otros sentidos. Si la eliminan, cesa el desagrado y lo que sea” (p. 80). Pero la palabra “causa” es aquí una fuente de errores, porque nos lleva a creer que, cuando buscamos explicar el “efecto” que una obra de arte produce en nosotros, intentamos identificar un mecanismo cualquiera. Explicar un fenómeno es algo que se reduce para nosotros, en un gran número de casos, a la descripción y eventualmente a la construcción de un mecanismo susceptible de producirlo o de reproducirlo; y nos representamos espontáneamente la psicología como una especie de “mecánica del alma”. Es ahí donde hay que buscar el origen de la idea, desgraciadamente muy extendida, de que la última palabra de la explicación en estética debe, de una manera o de otra, pertenecer a la psicología. “La gente dice a menudo que la estética es una rama

de la psicología. La idea es que, una vez que estemos más avanzados, cualquier cosa –todos los misterios del arte– se entenderá mediante experimentos psicológicos. Por muy estúpida que sea la idea, es ésta más o menos” (p. 83) Se puede imaginar fácilmente que con los progresos de la psicología y de la neurofisiología se llegue a describir un cierto número de mecanismos, a establecer correlaciones estadísticas, a formular leyes generales, etc., a propósito de las reacciones estéticas del hombre. Se podría mostrar que la audición de tal serie de notas generalmente hace sonreír al sujeto, le hace decir: “¡Es admirable!”, etc.¹⁹ Pero, observa Wittgenstein, informaciones de este tipo no tienen absolutamente nada que ver con lo que esperamos cuando pedimos la explicación de una impresión estética : “Las cuestiones estéticas no tienen nada que ver con experimentos psicológicos; se responden de otro modo completamente distinto” (LC, p. 84). Cuando nos preguntamos por qué determinados compases en un fragmento de música nos dan una impresión tan singular, no serviría de nada decirnos que nuestra reacción es una reacción científicamente previsible, calculable, etc. “...cuando un pintor intenta perfeccionar su cuadro, no realiza un experimento psicológico sobre sí mismo, y (...) decir que una puerta ‘Es demasiado pesada’, es decir qué va mal en ella, no qué impresión produce” (Conferencias de Wittgenstein de 1930-33, p. 360).

¿Cuál es por tanto esta “manera” completamente diferente²⁰ de una elucidación causal en la que las perplejidades estéticas reciben su solución eventual? “Lo que intenta hacer la Estética, según él, es dar razones, por ejemplo, para poner esta palabra más bien que aquélla en un lugar determinado de un poema, o para poner esta frase musical más bien que aquélla en un lugar determinado de una obra musical” (ibid.). Para tratar de hacer comprender exactamente lo que entiende por ello, Wittgenstein recurre (notablemente) a dos comparaciones al mismo tiempo desconcertantes y esclarecedoras: lo que ocurre ante un tribunal, y –ya hemos aludido a ello más arriba– lo que ocurre cuando se intenta formular adecuadamente algo que tenemos “en mente”. La diferencia entre las razones y los motivos, de un lado, y las causas, de otro, es particularmente evidente cuando algunos jueces tienen que juzgar la conducta de un acusado. Lo que el tribunal quiere conocer, es el motivo o los motivos del acto delictivo, y es característico de la gramática de la

palabra “motivo”, como nosotros la utilizamos, que se suponga que el interesado los conoce, mientras que no se supone que conozca las “causas” de su comportamiento, en ese sentido en que no se espera en absoluto que conozca las leyes que dirigen los movimientos de su cuerpo y los pasos de su espíritu. Aún más, si las razones o los motivos pueden, llegado el caso, tanto absolvernos como condenarnos, las causas nos absuelven, en cierto modo, siempre, porque el que conociera el “mecanismo” –en sentido estricto– del acto, estaría finalmente en la más absoluta incapacidad para juzgar el acto. ¿Por qué, se pregunta Wittgenstein, los jueces suponen que nosotros conocemos el motivo de nuestra conducta y que, en cierto sentido, sólo nosotros lo conocemos? ¿Es porque cada uno tiene la mejor experiencia de sí mismo o ha realizado el mayor número de experiencias sobre sí mismo, que cada uno es, podríamos decir, el mejor psicólogo de sí mismo? “Se dice a veces: ‘Nadie puede ver dentro de tí, pero tú puedes ver dentro de tí mismo’, como si estando tan cerca de uno mismo, siendo sí mismo, uno conociera su propio mecanismo. ¿Es así?” (LC, p. 89).

Decir que el autor del delito debe conocer las razones de su conducta no es, contrariamente a ciertas apariencias, decir que debe saber “lo que ha ocurrido en él” antes o durante la acción:

‘Abandono la habitación porque tú lo ordenas’.

‘Abandono la habitación, pero no porque tú lo ordenes.’

¿Describe esta proposición una conexión de mi acción con su orden, o bien establece la conexión?

Puede preguntarse:

‘¿Cómo sabes que lo haces por eso, o que no lo haces por eso?’ ¿Y es quizá la respuesta: ‘Así lo siento?’ (PU, párr. 487)

De hecho, las palabras “razón” o “motivo” pueden ser utilizadas en sentidos muy diferentes. Si se me pregunta por qué he hecho eso, y

respondo: “Me he dicho: debo ir a verlo porque está enfermo”, efectivamente puede que me acuerde de haber mantenido una conversación conmigo mismo, o por el contrario, que simplemente haya producido más tarde una justificación. Dando razones de mi acción, puedo hacer algo que se acerca bastante a contar la historia real o hipotética de esta acción, o la historia de una acción idéntica real o posible, o por el contrario algo muy diferente. Las razones y las causas se distinguen en los casos más característicos en que a diferencia de las “verdaderas” causas, las “verdaderas” razones y las “buenas” razones son esencialmente las que reconocemos como tales (cf. *ibid.*, párr. 483).

Wittgenstein trae a colación la respuesta de Brahms a Joachim quien estimaba que su Cuarta Sinfonía debía comenzar con dos acordes. La razón invocada por el músico para rechazar esta sugerencia “no era que no fuesen a producir la sensación que deseaba producir, sino algo más semejante a ‘No es eso lo que pretendo’”²¹ (Conferencias de Wittgenstein de 1930-33, pp. 360). Lo que el artista tiene en mente, aquello a lo que pretende llegar, lo que “quiere decir” no es en absoluto algo que se pueda identificar, de una manera general, con un “efecto” que buscaría producir. Comprender su intención, es decir, la razón por la cual hace o no hace cierta cosa, no consiste en sentir ciertas sensaciones que se supone ha querido provocar. Existe en este punto una coincidencia de la comprensión estética y de la comprensión lingüística. “Repárese en el error de pensar que el significado o el pensamiento es algo que sólo acompaña a la palabra, y que la palabra no importa. ‘El sentido de una proposición’ es algo muy similar al asunto de: ‘una valoración²² artística’. La idea de que una proposición tiene relación con un objeto tal que, sea lo que sea lo que produce ese efecto, es el sentido de la proposición. ‘¿Y qué decir de una proposición francesa? La acompaña lo mismo, a saber, el pensamiento ’” (LC, p. 100). De ahí la idea de una especie de “imagería que sería el lenguaje internacional”. En realidad, lo que las palabras quieren decir no es en absoluto el efecto que ellas producen, porque pueden no tener ningún efecto específico, aunque tengan un sentido específico; y “la expresión no es un efecto del rostro, ni sobre mí ni sobre nadie. Si otra cosa diferente produjera el mismo efecto no podrían decir que tuviera la expresión que hay en este rostro” (*ibid.*, p. 101).

Sería extremadamente ingenuo imaginarse que el sentido de una obra de arte, lo que expresa, es algo que tiene en común con todo lo que es susceptible, llegado el caso, de producir el mismo efecto que ella. Porque, observa Wittgenstein, incluso si podemos imaginar que, por ejemplo, dos minuetos tienen exactamente el mismo efecto sobre el auditorio, no son sin embargo absolutamente intercambiables, lo que quiere decir que no los escuchamos para obtener cierto efecto y que la obra de arte no es un medio entre otros para llegar a un fin independiente, sino un fin en sí mismo. Podríamos expresar la misma idea –banal, pero importante desde el punto de vista de la crítica del psicologismo– diciendo que, lo que cuenta en el cuadro no es lo que nos hace sentir, sino el cuadro mismo.²³ Es concebible en teoría que los efectos psicológicos respectivos de dos obras de arte puedan ser determinados y medidos exactamente, y se revelen idénticos; pero esto no significa de ningún modo que sean de alguna manera “sinónimos” (substituibles la una por la otra).

¿Acaso hay que decir que la estética debe concentrarse únicamente sobre lo que hacemos y decimos en presencia de una obra de arte, que deba ser ante todo una ciencia del comportamiento estético? El error sería creer que Wittgenstein critica el psicologismo mentalista para adherirse implícitamente a una forma cualquiera de psicologismo behaviorista. Lo que el cuadro evoca para nosotros, aquello en que nos hace pensar, etc., es incontestablemente una cosa importante; pero no es la cosa importante: “Las asociaciones también importan (enormemente). Son mostradas sobre todo por las cosas que decimos. Llamamos a esto ‘Dios Padre’, a esto otro ‘Adán’; podríamos continuar: ‘Esto aparece en la Biblia, etc.’ ¿Es esto todo lo que importa? Podríamos tener todas estas asociaciones con un cuadro diferente pero, sin embargo, aún deseáramos ver este cuadro” (LC, pp. 108). El behaviorismo de hecho llama nuestra atención sobre este punto esencial, que consiste en que la mejor manera de describir las sensaciones experimentadas por alguien es a menudo describir o imitar lo que hace y dice. (¿Cómo se las arregla el comediante para comunicarnos los estados anímicos de su personaje?) ¿Por qué tenemos la impresión de que la descripción comportamental no es más que un sustituto grosero y un sucedáneo respecto a la descripción fina a la que aspiramos? Los psicólogos behavioristas no niegan que tengamos sentimientos.

Quieren decir que nuestra descripción del comportamiento es la de sentimientos: “¿Qué sentía él cuando dijo: ‘Duncan está en su tumba?’ ¿Puedo describir sus sentimientos de otro modo mejor que describiendo cómo lo dijo? Todas las demás descripciones son torpes comparadas con una descripción de los gestos que hizo, del tono de voz con el que lo hizo” (ibid., p. 104). Tendemos a considerar que lo que es importante en la “experiencia” estética es la manera en que el objeto nos afecta, lo que nos hace sentir (una cosa cuya descripción completa debería teóricamente poder ser dada en términos fisiologistas y psicologistas), y no lo que hacemos y decimos. Pero esto nos conduce, precisamente, a una representación totalmente grosera de la función de la obra de arte, a saber, a la idea de que, por ejemplo, esencialmente vemos un cuadro para tener una cierta experiencia psíquica. Y es, por el contrario, prestando atención a las cosas diversas que hacemos y decimos respecto a la obra de arte como se puede comprender hasta qué punto esta idea es absurda.

No leemos un poema por aquello en lo que nos hace pensar, por ejemplo, leer un poema que normalmente hace pensar en la muerte para pensar en la muerte, en cuyo caso podríamos leer indiferentemente dos poemas que hacen pensar en la muerte (cf. LC, p. 106). La obra de arte juega un determinado papel en nuestra vida, y este papel podría efectivamente ser diferente; se puede imaginar una cultura en la que la música tuviera esencialmente por objeto provocar que la gente haga ciertas cosas, donde dos fragmentos de música serían intercambiables casi en el sentido como dos marchas militares pueden serlo cuando se trate únicamente de desfilar, donde tendría sentido decir: “Toca a Mozart, que da exactamente igual” (cf. ibid., p. 106). Es absurdo decir que leemos poesía para formar asociaciones psíquicas. Es absurdo, porque no lo hacemos, y no porque esta idea contradiga algo así como la “esencia” de la poesía. “No lo hacemos, dice Wittgenstein, pero podríamos hacerlo” (ibid.)

Que una casa, un vestido o una flor sean bellos, son, observa Kant, cosas de las que ninguna palabrería en términos de razones y principios podría disuadirnos de juzgar personalmente. Pero cuando lo hemos hecho y hemos declarado el objeto bello, tenemos el sentimiento de poseer una “voz universal”, de poder requerir

legítimamente el asentimiento de cada uno. En otras palabras, no tiene sentido querer persuadirnos de que una cosa que no hemos visto es bella, porque no es bella si no es bella para nosotros ; pero cuando la hemos visto y la hemos encontrado bella, no tiene sentido decir que es bella para nosotros, porque no podemos encontrarla así sin exigir en este punto el acuerdo de todos, aunque no dispongamos para ello de ningún concepto. ¿Cómo explicar esta hybris del gusto de la reflexión (Reflexions-Geschmack), por oposición a la modestia del gusto de los sentidos (Sinnen Geschmack)? Ya hemos dado parcialmente cuenta de la actitud de Wittgenstein frente a la “paradoja” kantiana constatando que, para él, 1) a diferencia de la aprobación de la sensibilidad, la aprobación propiamente estética posee una validez objetiva específica, 2) esta validez objetiva es del tipo de la que pueden tener razones, y no causas o leyes. A la ausencia de “concepto” subrayada por Kant, corresponde, si se quiere, el hecho de que una razón puede siempre no convencernos, no “decirnos” nada, etc., y que, de todos modos, dar razones es una actividad que tiene necesariamente un fin. Pero es una actividad, y una actividad que es a la vez descriptiva y constitutiva de su objeto, en ese sentido en que esencialmente tiene por finalidad hacer ver alguna cosa o hacer ver las cosas bajo un cierto aspecto. La pregunta no es: ¿Qué es lo que la crítica (en el sentido más amplio) puede encontrar a describir en el objeto, que pueda servir de fundamento a una apreciación estética objetiva? sino más bien: cómo se las arregla el crítico para hacer aparecer alguna cosa que eventualmente podéis ver a su vez, algo que os llevará, en caso de éxito, a hacer afirmaciones del tipo “¡Pues claro que sí!”, “¡Es exactamente eso!”, “¡Evidentemente!”, “¡Por fin he comprendido lo que él quería hacer!”, etc. El modo como los filósofos han planteado tradicionalmente el problema de la “objetividad” en estética está directamente ligado al hecho de que generalmente han creído tener que buscar el fundamento objetivo de una cierta actitud (más o menos pasiva), mientras que, lo que es importante, es que hay efectivamente un juego de lenguaje de la evaluación, de la discusión y de la crítica, una actividad intersubjetiva que ocupa un lugar importante en nuestra vida, que llega a ciertos resultados que normalmente no estamos tentados a lamentar si los pasos seguidos se parecen muy poco a los de la ciencia.

Puede parecer extraño sostener al mismo tiempo que la apreciación estética, allí donde existe, es algo muy diferente al rendir cuentas más o menos elaborado de una experiencia estética subjetiva, y que el criterio de la buena razón, en estética o incluso más allá, es simplemente el hecho de que sea aceptada como tal, es decir, que finalmente lo propio de la buena explicación es esencialmente el convencernos. Pero cuando Wittgenstein dice que las explicaciones y las justificaciones que damos muestran cómo pensamos y vivimos, no entiende evidentemente por ello que éstas están fundadas en último extremo en impresiones y preferencias individuales o colectivas, en cuyo caso se podría estar tendado a decir que éstas no reposan sobre nada sólido o bastante sólido: lo que es verdad es que ellas ejemplifican lo que, en una cierta forma de vida, se llama “explicar” y “justificar”. Sin duda el filósofo se considera aquí como profesionalmente obligado a buscar alguna cosa que, al margen del hecho de que son aceptadas como tales, hace de nuestras explicaciones, explicaciones. ¿Pero cómo podrían existir criterios que definieran y reglas que gobernarán la buena explicación en general? Podemos evidentemente criticar ciertas explicaciones, inventar explicaciones nuevas, mostrar que una explicación es mejor que otra, etc.; ¿pero cómo podríamos juzgar nuestras explicaciones en general, justificar o invalidar nuestras justificaciones en general, mostrar, por ejemplo, que nuestras razones en general no son razones suficientes, que son humanas, demasiado humanas?

La posibilidad misma de algo como una explicación o una razón presupone ciertas maneras comunes de actuar y de reaccionar. Sólo los hombres que viven en una cierta comunidad de ideas y de lenguaje pueden producir explicaciones o razones y hacer que algo cuente como una explicación o una razón. No hay, desde este punto de vista, entre una demostración matemática y una explicación estética más que una diferencia de grado (enorme, es verdad), y no una diferencia de naturaleza. Esta teoría de la “ratificación”, que Wittgenstein aplica efectivamente a las matemáticas mismas, está afectada, para muchos filósofos, por una tara infamante que se llama antropologismo. Pero el antropologismo no es una posición teórica que se podría atacar; porque, si debe ser considerado como una teoría, está desprovista de sentido, ya que se funda sobre una operación que declara precisamente imposible, la que consistiría en

apreciar el punto de vista “humano” por contraste con otro punto de vista. ¿Cuánto debe alejarse un punto de vista subversivo del punto de vista recibido para que se pueda decir que ya no es un punto de vista humano? ¿Cómo nos las arreglaríamos para formular (por ejemplo, contra el antropologismo) consideraciones y razones que no sean, en primer lugar, humanas, cuyo interés y validez no residan antes que nada en el hecho de que nos satisfagan, a nosotros los hombres o a tales hombres? Recordando que las razones y las justificaciones son siempre nuestras razones y nuestras justificaciones, no se les atribuye de hecho ninguna característica particular, y no se quiere decir ciertamente que no son bastante buenas, sino que por el contrario, en cierto sentido, son bastante mejores de lo que los filósofos han estado generalmente tentados a creer. Los que dicen, con el sentimiento de decir algo profundo, que nuestras razones son humanas, quieren decir en general que son seguramente buenas para nuestro uso, pero, desde otros puntos de vista, insuficientes, arbitrarias, etc. ¿Pero cuáles son estos “otros puntos de vista”, y estos otros usos a los que podrían servir? Nada sería más erróneo que deducir de las observaciones de Wittgenstein 1) que todas las razones que aceptamos como tales son del mismo tipo y de igual valor, 2) que este valor es, como decimos, totalmente “relativo”.

Hay, por el contrario, una absoluta diferencia entre las razones que podemos dar para la justificación de una proposición matemática (por ejemplo, una demostración), las que invocamos en favor de una teoría científica (más o menos “confirmada”), y las que damos, en ética, en estética y en filosofía. Esto no quiere decir que las últimas sean en general de una debilidad lamentable. En este campo como en otros no habría razones si no hubiera también buenas razones, razones que nos satisfagan. Lo que es peligroso es no reconocer ciertas diferencias, creer que lo que ocurre en estética se parece mucho a lo que sucede en las ciencias, e igualmente interpretarlas de forma peyorativa, creer que las explicaciones estéticas no valen nada porque se parecen realmente poco a las explicaciones científicas. Las consideraciones más o menos atentatorias a las que se libra Wittgenstein sobre ciertas partes de las matemáticas o ciertas teorías científicas proceden incontestablemente de la idea de que, en el éxito de ciertas explicaciones o de ciertas teorías, interviene un elemento de

seducción que no está en su lugar y que debe ser destruido. Pero, por otro lado, es igualmente verdadero que una explicación debe seducirnos, es decir, satisfacerlos, tranquilizarnos, etc.; y no es esta característica la que es en sí misma susceptible de arruinar o únicamente de disminuir lo que llamamos su “valor objetivo”.

¿De qué tipo son las consideraciones que entran en juego cuando se trata de resolver perplejidades estéticas, si no son en absoluto consideraciones psicológicas? Wittgenstein aporta en este punto dos elementos de respuesta: 1) las razones en estética son “de la naturaleza de descripciones suplementarias”²⁴ (Conferencias de Wittgenstein de 1930-33, p. 361): se “explica ” en estética describiendo más; 2) las descripciones en cuestión consisten en lo esencial en establecer comparaciones, aproximaciones, transiciones, etc.: “Lo que realmente necesitamos para resolver perplejidades estéticas, son determinadas comparaciones, agrupamientos de casos determinados” (LC, p. 99; cf. igualmente pp. 87-88). Por ejemplo, “se puede hacer ver a una persona lo que Brahms pretendía mostrándole gran cantidad de obras de Brahms, o comparándolo con un autor contemporáneo. Lo único que hace la Estética es ‘dirigir la atención sobre algo’, ‘poner las cosas unas al lado de otras’” (Conferencias de Wittgenstein de 1930-33, p. 361). Tales observaciones tienen por objeto esclarecernos, si no lo que es exactamente la explicación estética, al menos lo que ciertamente no es: una explicación de tipo científico.

Como ejemplos de lo que Wittgenstein llama “perplejidades estéticas”, podemos considerar los casos siguientes: 1) el caso en que nos preguntamos lo que es incorrecto, lo que no va en una obra; 2) el caso en que somos sorprendidos, por el contrario, por la rectitud de la obra o de un elemento de la obra, por el hecho de que todo está exactamente en su sitio, que, como se dice, no hay que cambiar ni una palabra o ni una nota, pero sin que podamos explicar exactamente por qué; 3) el caso en que tenemos una fuerte propensión a decir que un tema musical, por ejemplo, es alegre, sonriente, sereno, meditativo, melancólico, trágico, etc., pero sin saber con exactitud lo que nos empuja y eventualmente puede autorizarnos a hacerlo; 4) el caso en que estamos tentados por una relación que no podemos justificar, en la que percibimos un parecido que no podemos precisar, por ejemplo cuando tenemos

ganas de decir, como en el caso de Wittgenstein, que ciertos temas de Brahms son extremadamente “kellerianos”; 5) el caso en que sentimos una impresión muy fuerte que estamos tentados a calificar de “indescriptible”. Se podría decir que, lo que caracteriza todos los casos de este género, es el hecho de que estamos incapacitados para analizar correctamente nuestras impresiones; pero eso corre el riesgo de sugerir erróneamente que la solución es de tipo psicológico, que se trata simplemente de aplicar técnicas de descripción apropiadas a datos independientes que forman parte de la experiencia íntima: imágenes, sentimientos, emociones, sensaciones kinestésicas, etc. Supongamos, dice Wittgenstein, que no pueda traducir la impresión particular que me produce una frase musical más que por medio de un gesto característico. Se dirá que, si estuviera en posesión de una técnica adecuada, dispondría de una nueva forma de expresar y de transmitir lo que siento. ¿Pero cómo puedo saber que expresaría igualmente la misma cosa en los dos casos? ¿Y estaría seguro de haber comunicado exactamente al otro la impresión que yo siento en la lectura de un poema si hubiera podido analizar en mí y reproducir en él hasta el detalle, por un procedimiento científico, las sensaciones kinestésicas y la imaginación psíquica que acompañan en mí la lectura? Pensemos en lo que ocurre cuando tenemos el sentimiento de haber encontrado de repente una descripción adecuada para una experiencia que considerábamos hasta ese momento como indescriptible: “Un ejemplo es que ustedes digan de una frase musical determinada que concluye algo: ‘¡aunque no podría decir en absoluto por qué es una consecuencia de ello!’ En este caso ustedes dicen que es algo indescriptible. Pero esto no significa que un día no puedan decir de algo que es una descripción (de ello). Puede que algún día encuentren la palabra o el verso adecuado. ‘Es como si él dijera:...’, y ustedes ponen un verso. Y entonces quizá digan: ‘Ahora lo comprendo.’” (LC, p. 109)

Lo que necesitamos en tal caso es, podríamos decir, una buena comparación, o aún, si se quiere, un “sinónimo”. Pero, como en el caso en el que buscamos una palabra apropiada para una idea, hay que guardarse de creer que buscamos un sinónimo verbal para una expresión, mental, gestual, etc., que ya tenemos. El criterio de la buena descripción, es el hecho que digamos: “Sí, es esto”, “Me doy cuenta”, etc. (Existe una cierta analogía con el modo como se

resuelve una perplejidad moral: “¡Por el amor del cielo, quisiera saber lo que debo hacer!” –“Ahora, sé lo que debo hacer.”)

Se puede pensar aquí en el papel que juega el título en las obras musicales cuya intención es más o menos “descriptiva”. Si tomo conciencia del título después de la audición de la obra, puedo exclamar “¡Sí, es eso exactamente!” (como si hubiera encontrado una palabra justa), o por el contrario “¡No, eso no cuadra en absoluto!” Y si encuentro que el título es totalmente el que me hace falta, eso no significa que haya formado durante la audición, o que formaré de ahora en adelante con regularidad, ciertas asociaciones psíquicas. El buen título no es el que caracteriza del modo más exacto el efecto que la obra tiene sobre mí, el que da cuenta globalmente de lo que normalmente me hace pensar. François Couperin, cuyos títulos han planteado tantos problemas a los exégetas, después de haber indicado que responden a las “ideas” que ha tenido, añade: “Se me dispensará de dar cuenta de ellos”. Pero, incluso si es verdad que Ravel ha elegido el título de la Pavana para una infanta difunta únicamente a causa de la aliteración,²⁵ ello no impide que se pueda encontrar este título perfectamente apropiado, estimar que expresa exactamente “de lo que se trata”, que ofrece en cierto modo una clave para la “comprensión” de la obra, etc. ¿Por qué el modo más exacto de describir el efecto que siento no sería precisamente aquel al que llego cuando puedo decir “¡Es eso mismo!” o “¡En el fondo es lo mismo que eso!” (mientras que se piensa generalmente en otra descripción más precisa, que desvelaría realmente lo que ocurre en mí)? El error común es aquí creer que la descripción exacta de una impresión estética debe parecerse a lo que consideramos como una descripción exacta en el caso de un dolor gástrico, por ejemplo.

Wittgenstein observa que hacemos en estética un uso extremadamente importante y absolutamente específico de la relación de identidad: “Hemos aprendido el uso de: ‘=’. De pronto, automáticamente, usamos ‘el mismo’ cuando no hay semejanza de longitud, ni de peso, ni de nada por el estilo.” (LC, p. 104). La experiencia de la identidad estética (“Esto es lo mismo que aquello”) es, podríamos decir, una experiencia primitiva, elemental; pero no se funda sobre ninguno de los criterios que utilizamos habitualmente para afirmar una identidad elemental. Pensemos, por

ejemplo, en esta igualdad particular que podríamos llamar “igualdad de expresión”, y que puede ser exacta sin que haya ningún parecido exacto en el sentido usual del término (digo sin dudarlo, en presencia de un retrato muy estilizado: “¡Es un cual!”). ¿Acaso esta “identificación” no se parece un poco a las que los teóricos del arte y los críticos tienen por costumbre proceder según los criterios habituales, y que sin embargo nos parecen (en ciertos casos, al menos) perfectamente “evidentes”? O aún, otro caso característico: ¿cómo sé que alguien lee y comprende un poema “de la misma manera” que yo? Supongamos que varias personas lean una estrofa de un modo tal que, según yo, revele una incompreensión total. Yo se la leo entonces de una determinada manera diciendo: “Así es como hay que hacerlo.” Podría tener en adelante la certeza absoluta que han comprendido lo que quería decir, que han asimilado mi interpretación, si leen todos la estrofa de determinada nueva manera, bastante diferente, con toda probabilidad, para cada uno de ellos, si la leen siempre de este modo, y dando muestras de convicción y de satisfacción. Sería absurdo decir que en tal caso he logrado comunicarles exactamente todos los movimientos psíquicos y orgánicos que pueden tener lugar en mí mientras leo. La (única) cosa realmente importante, es que lean de una manera nueva y reconozcan: “Tenías razón, es de este modo como hay que proceder” (cf. LC, pp. 112-113).

La “interpretación” que propongo y las razones que doy (en el caso precedente o en general) pueden suscitar en mi interlocutor al menos cuatro reacciones diferentes: 1) Puede ver lo que quiero hacerle ver y estar convencido de que es la buena manera de ver (“He comprendido”, “Es exactamente eso”, etc.). 2) Puede ver lo que quiero hacerle ver, pero no estar seducido en absoluto por esta manera de ver (“Veo lo que quieres decir, pero no es eso en absoluto”, etc.). Nuestras razones no le “dicen” nada (that does not appeal to him); y esto introduce, dice Wittgenstein, un final en la discusión. Frente a un tribunal, la acusación y la defensa se esfuerzan, cada una a su manera, no exactamente en establecer lo que ha ocurrido, sino en “esclarecer las circunstancias” de la acción, en presentar una construcción (una “versión”, una “tesis”, o una “teoría”) que, a fin de cuentas, seducirá o no seducirá al jurado y a los jueces (cf. Conferencias de Wittgenstein de 1930-33, p. 361). 3) Puede no llegar a ver en absoluto lo que queremos hacerle ver. 4)

Puede no estar interesado en absoluto por lo que deseamos hacerle ver, no tener ganas de intentar verlo.

La superioridad del crítico profesional no reside aquí tanto en un mejor conocimiento del alma humana, una aptitud mayor de prever y provocar reacciones estéticas, sino más bien en un mayor dominio de la técnica que consiste en disponer, como dice Wittgenstein, cosas unas junto a otras, en confrontar casos diferentes para aproximarlos u oponerlos, en inventar casos intermedios, etc. Cosas en las que su proyecto y método se emparentan directamente con los del filósofo, ese viajero perpétuo a la búsqueda de similitudes y aún más de diferencias, como lo conciben las Investigaciones Filosóficas. Y ciertamente la filosofía de Wittgenstein es una de aquellas a propósito de las cuales estamos más tentados a cerrar la discusión constatando que, finalmente, nos “dice” algo o no nos “dice” nada, que vemos o por el contrario no vemos que ha resuelto efectivamente los problemas filosóficos de los que se ocupa.²⁶ Wittgenstein era totalmente consciente de este hecho, ya que ha reconocido que en cierto modo hacía propaganda de un cierto estilo de pensamiento, es decir, de hecho, contrapropaganda destinada a combatir la influencia de otro o de algunos otros. Lo que no quiere decir que contemplara para su empresa filosófica un fracaso del tipo 3 descrito más arriba, ya que simplemente para él se trataba en principio de “recordar” cosas que todo el mundo ve, pero que él creía susceptible de tropezarse con resistencias del tipo 2 ó 4, que en cierto modo interrumpen toda tentativa de discusión.

A fin de cuentas que las razones del filósofo se parezcan mucho más a las del esteta que a las del sabio, es algo que erróneamente consideramos como una condena de la filosofía; porque, por el contrario, la filosofía es definitivamente juzgada y condenada en tanto que presunta ciencia. Wittgenstein considera, no sin razón, que el modo como podemos convencer de algo a alguien en filosofía se parece mucho a la manera como se puede llevar a alguien a cierta posición sobre un problema ético o estético, y bastante poco a lo que se llama comúnmente una demostración o una prueba. Una vez más llama nuestra atención sobre ciertas diferencias que tenemos tendencia a aminorar o a escamotear, y que no son necesariamente diferencias de dignidad o de mérito: un matemático no hace “propaganda” para sus teoremas, pero un filósofo hace

siempre en cierto sentido propaganda para sus ideas y sus teorías. (¿No llegará Wittgenstein a considerar que ciertos procedimientos cantorianos no consisten realmente en matemáticas, precisamente porque ocultan, según él, un elemento de engaño que podríamos calificar de “filosófico” o de “estético”?)

Decir que una buena razón es una razón que nos produce el efecto de ser tal, no quiere decir que “cada uno de nosotros tiene sus razones” y que no son necesariamente buenas en la medida en que éstas nos satisfagan. Uno de los rasgos esenciales de la gramática de la palabra “razón” es, por el contrario, el hecho de que nosotros podemos comentar y criticar las razones de alguien, decir que está persuadido por malas razones, intentar mostrárselo, eventualmente conseguirlo, etc. Wittgenstein quiere decir que nuestras razones tienen un status civil, que no tienen validez natural, y no que están desprovistas de validez intersubjetiva. El punto importante que intenta subrayar es que no podríamos jamás dar razones si no hubiera razones que utilizamos sin pedir razones, que son buenas en sí mismas, y no por otras razones, que justifican sin haber sido justificadas (conceptos, reglas, patrones, criterios, “convenciones”, etc.). No podemos responder a la pregunta “¿Por qué creemos, decimos o hacemos eso?” en ciertos casos más que no respondiendo, o diciendo que no tiene sentido, en otros casos. Pensemos en el significado concreto de la palabra “poder” en afirmaciones como “En la actualidad ya no se puede componer, escribir, pintar, etc., de este modo”, y en lo que responderíamos a alguien que nos preguntara precisamente por qué. No se puede justificar una forma de composición en el sentido en que podemos justificar algo en virtud de una forma de composición admitida. Y si queremos saber por qué tal fragmento se toca hoy con tal tipo de orquesta, tal tempo, por qué se toca más fuerte o menos fuerte que en otras épocas, etc., es difícil decir en qué se distingue fundamentalmente una respuesta del tipo “Es así como esto debe tocarse” de “Es así como tocamos hoy”. Se podría decir que dos lenguajes musicales diferentes, por ejemplo el lenguaje tonal y el lenguaje atonal, con sus “gramáticas” respectivas, definen cada uno un universo particular de perplejidades estéticas posibles, de preguntas y de respuestas dotadas o desprovistas de sentido, de justificaciones y de razones utilizables. Esto no significa evidentemente que un lenguaje musical es algo que debe ser aceptado sin más, ya que de hecho lo

cambiamos, y algunas veces de forma espectacular. Pero cambiamos de lenguaje poniéndonos a seguir efectivamente nuevas reglas, y no produciendo razones, más poderosas que nuestras reglas en general, para adoptar nuevas reglas.²⁷ De hecho, hay siempre algo que debe ser aceptado al principio si simplemente se quiere poder buscar razones: un lenguaje, una cultura, una “forma de vida”, y esto mismo si se buscan razones para imponer precisamente un cambio de lenguaje, de cultura, de forma de vida.

La resolución de las perplejidades estéticas se efectúa, según Wittgenstein, a través de la explicación de los efectos que las obras de arte tienen sobre nosotros; pero esta explicación no consiste en absoluto en el descubrimiento de las causas de estos efectos. Así pues, si algunas explicaciones causales pueden ser erróneamente presentadas como explicaciones estéticas, ocurre, al menos tan frecuentemente, que algunas explicaciones estéticas sean presentadas abusivamente como explicaciones causales. Esta es la razón por la cual vemos aparecer en Wittgenstein, en el curso de una reflexión sobre la estética, observaciones curiosas sobre lo que han hecho o han creído hacer personas como Darwin, Frazer, Freud, etc. Así podríamos formular el problema general que se plantea a partir de sus trabajos: lo propio de la explicación científica, en el sentido ordinario de la palabra, dado que no tiene ningún encanto particular, ¿acaso la fascinación totalmente extraña que ejercen sobre nosotros ciertas explicaciones consideradas “científicas” no debe ser tomada como una prueba del hecho de que éstas funcionen o no funcionen en absoluto como explicaciones científicas?

En Lecciones y Conversaciones hay una observación muy significativa de Wittgenstein a propósito de la teoría darwinista (LC, pp. 95–96). En el caso del transformismo como en el del psicoanálisis, Wittgenstein se interesa finalmente mucho más por el comportamiento de los defensores celosos que en el de los escépticos, y lo interpreta de forma idéntica para las dos teorías: lo que es importante en el caso de una cierta categoría de explicaciones, es menos el hecho de que sean explicaciones que el hecho de que sean explicaciones unitarias. Lo que es sumamente desagradable es la diversidad y la complicación, y lo que es sumamente satisfactorio es la unidad: “Dijo que Darwin, en su Expresión de las Emociones, había cometido un error similar al de

Frazer al pensar, por ejemplo, que el hecho de enseñar los dientes cuando tenemos hambre se explica suficientemente ‘porque nuestros antepasados, cuando estaban hambrientos necesitaban morder’. Dijo que lo insatisfactorio en el caso de Darwin no es tal ‘hipótesis’, sino el ‘colocar los hechos en un sistema’, impidiéndonos hacer una ‘sinopsis’ de esos hechos.”²⁸ (Conferencias de Wittgenstein de 1930-33, p. 362).

Wittgenstein consideraba, nos dice Moore, El chiste y su relación con el inconsciente de Freud como una de las mejores ilustraciones de un fenómeno que se observa constantemente en el creador del psicoanálisis: una ambigüedad característica que hace que no se sepa nunca muy bien “en qué medida lo que dice es una ‘hipótesis’ y en qué medida es simplemente una buena manera de representar un hecho...”. (Pensemos aquí en lo que constituye el error filosófico típico según Wittgenstein: “Se predica de la cosa lo que reside en el modo de representación”, PU, párr. 104). El vocabulario utilizado por Freud, con sus préstamos significativos del lenguaje de la dinámica, de la energética, etc, puede dar la impresión de que se está a la búsqueda de una explicación causal, mientras que se trata en realidad de algo que se aproxima mucho más a una explicación estética: “Dijo, por ejemplo, que Freud fomentaba la confusión entre averiguar la causa de tu risa y averiguar la razón por la cual ríes, ya que lo que decía tenía un aspecto científico, cuando de hecho es sólo una ‘representación grandiosa’. Este último aspecto lo expresó también diciendo ‘Es un símil excelente, por ejemplo, comparar un sueño con un acertijo’. (Había dicho anteriormente que toda la Estética consiste en ‘dar un buen símil’.” (Conferencias de Wittgenstein de 1930-33, p. 362). En una de las Conversaciones sobre Freud²⁹ (1943), Wittgenstein observa: “Cuando se interpreta un sueño podríamos decir que se lo coloca en un contexto en el que deja de ser enigmático. En cierto sentido el soñador vuelve a soñar su sueño en contextos tales que su aspecto cambia.” (LC, p. 120).

La explicación psicoanalítica tiene de particular que 1) aquello con lo que el enfermo puede eventualmente estar de acuerdo es la razón o el motivo, y no la causa de su comportamiento, 2) la “corrección” de la explicación es, por consiguiente, una cosa que no puede ser testada independientemente del hecho de que aceptemos la explicación, de que nos persuada, 3) la explicación tiene, en ciertos

casos al menos, un efecto terapéutico: la explicación correcta no es sólo la que reconocemos, sino también aquella cuyo reconocimiento puede curarnos. Una situación que, observa Wittgenstein, no tiene equivalente en una ciencia como la física, por ejemplo (cf. Conferencias de Wittgenstein de 1930-33, p. 363). “Si el psicoanálisis les lleva a decir que realmente piensan esto y esto o que realmente su motivo fue así y así, ello no es asunto de descubrimiento sino de persuasión. De otro modo diferente podrían haber sido persuadidos de algo diferente. Por supuesto, si el psicoanálisis cura su tartamudeo, lo cura y es un logro. Uno piensa que determinados resultados del psicoanálisis son un descubrimiento hecho por Freud e independientes de lo que el psicoanalista pueda persuadir a uno, y lo que yo quiero decir es que ése no es el caso.” (LC, p. 96). Mientras que “una de las cosas más importantes en relación a una explicación (en física), es que debe funcionar, que debe valernos para predecir algo (con éxito). La física está en conexión con la ingeniería. El puente no debe caer.” (p. 94).

Naturalmente, Wittgenstein examina la posibilidad de que la explicación sobre la tartamudez, “dada conforme a ciertas reglas de experiencia”, sea la explicación correcta, con independencia de que la persona a quien se le ofrece la acepte o no. Pero mantiene que el hecho de que el psicoanalista la adopte y de que la explicación sea extremadamente tentadora para muchas personas juega un papel mucho más importante de lo que no es el caso cuando, por ejemplo, un físico ofrece una explicación. De hecho, duda visiblemente entre una diferencia de naturaleza, afirmando, por ejemplo, que las explicaciones (o al menos muchas explicaciones) del psicoanálisis no tienen ningún valor predictivo (cf. *ibid.*, p. 94, nota 4), y una simple diferencia de grado: su carácter atractivo es más importante que el de una explicación científica habitual. Evidentemente, tomar a Wittgenstein de un modo literal sería, en cierta manera, pillarlo en flagrante delito de inconsistencia, ya que en otra parte admitía, según Moore, que “Freud había descubierto realmente fenómenos y conexiones desconocidos anteriormente.” (p. 356, la cursiva es nuestra).

Es cierto que cuando cree observar que “lo más asombroso de él es ‘el enorme campo de hechos psicológicos que ordena’ (the

enormous field of psychical facts which he arranges)” (ibid., p. 362), se representa mucho más las cosas bajo el aspecto de la invención “genial” de un ordenamiento significativo, y no piensa suficientemente en el trabajo propiamente científico de análisis de datos, de formulación y de verificación de hipótesis, etc., del mismo modo que, con toda probabilidad, se confunde seriamente sobre el papel respectivo de la sugestión –que el propio psicoanalista está hasta cierto punto en condiciones de analizar y de denunciar– y de la observación en la cura psicoanalítica.³⁰ Pero el interés de sus observaciones es que, como siempre, llaman la atención sobre diferencias esenciales. Una explicación psicoanalítica o el psicoanálisis mismo no son en absoluto aceptados o rechazados en el sentido como pueden serlo una explicación o una teoría físicas. En las interpretaciones psicoanalíticas como en toda interpretación: la “buena” interpretación es esencialmente aquella en la que “nos sentimos bien”, la que quita las ganas de seguir interpretando más. “Lo que ocurre no es que este símbolo ya no pueda interpretarse, sino más bien: que no lo interpreto. No lo interpreto porque, ante este cuadro me siento como en casa. Cuando lo interpreto, avanzo por la senda del pensamiento de un estadio a otro” (Zettel,³¹ párr. 234).

Acomodarse en cierta interpretación, no contemplar la posibilidad de decir otra cosa o de ver las cosas de otro modo, es ante todo reencontrarse “en casa” en un cierto lenguaje, es decir hablar este lenguaje: sólo quien considere el símbolo “desde el exterior” (el no-usuario, permanente o momentáneo) puede inquietarse realmente por otras posibilidades de interpretación. La tarea de quien interpreta es conducirnos de un modo de expresión a otro, y la operación puede en teoría ser repetida tantas veces como se quiera. Wittgenstein ciertamente se equivoca al hacer en el Cuaderno azul una aproximación que podría sugerir que la tesis según la cual existen ideas, voliciones, etc., inconscientes, “no es nada más que una nueva terminología y puede ser retraducida cada momento en el lenguaje ordinario” (p. 51). Pero, si es totalmente erróneo dejar entender que aquellos que rechazan las explicaciones psicoanalíticas no hacen nada más que oponerse a un cambio de notación, no es menos cierto que quien llegue a aceptarlas sin ningún problema es, en gran parte, alguien que ha aprendido y que ha hecho suyo un cierto lenguaje (un lenguaje que es, en todo momento, algo distinto

de y mucho más que un sistema de notación convencional para datos independientes): “Intentad contar a alguien que tiene una orientación psicoanalítica que la mutilación practicada por Van Gogh sobre su oreja puede no haber tenido que ver con la castración, o que el hecho de dejarse ciego no representaba para Edipo un sustituto de la castración, y os encontraréis no tanto con incredulidad como con una extrañeza perpleja. La persona en cuestión tendrá dificultad para dar sentido a vuestro enunciado. Se comporta como si hubiera aprendido la expresión ‘símbolo de castración’ de forma ostensiva. Es simplemente eso lo que quiere decir sustituto de castración. ‘La analogía correcta es la que es aceptada.’”³²

Para Wittgenstein, el psicoanálisis no es, evidentemente, más que uno de los medios de los que disponemos para satisfacer nuestra necesidad fundamental de hacer significar el mayor número de cosas. De ningún modo prueba que el sueño tenga un sentido, una lógica, etc.: no descubre, sino que inventa esta lógica. No es sorprendente que el sueño, una vez analizado, parezca lógico, ya que analizarlo es tratarlo como un ordenamiento significativo, como una especie de lenguaje. Actitud que se puede adoptar, observa Wittgenstein, poco más o menos en presencia de cualquier conjunto de objetos: el dibujo de las espiras de los cinco campanarios de la catedral de Moscú (cf. LC, p. 120), un garabato incomprensible sobre una pared (cf. *ibid.*, p. 119), algunas cosas dispuestas al azar sobre mi mesa (cf. *ibid.*, p. 127), un pequeño bosque de árboles,³³ etc. Cualquier configuración de elementos, natural o artificial, puede ser considerada en circunstancias apropiadas como un lenguaje secreto, un lenguaje que alguien conocería y que no hemos descifrado todavía. El hombre es, podríamos decir, un animal perpétuamente en búsqueda de significación; y la encuentra siempre tarde o temprano cuando decide buscarla, lo que quiere decir, para Wittgenstein, que acaba siempre por encontrar una analogía esclarecedora que le satisface. Lo que es importante aquí es que el objeto no es un símbolo que debe ser interpretado; es cuando hemos aceptado una determinada interpretación cuando el objeto se convierte para nosotros en un símbolo.

¿Por qué estamos tentados a decir, por ejemplo, que la explicación psicoanalítica revela el sentido de la obra de arte, y al mismo

tiempo es una explicación “científica” de la obra de arte? Lo que puede haber de científico, en el sentido habitual del término, en el discurso que mantenemos sobre una obra de arte, explica algo, pero ciertamente no la obra de arte en tanto que producción estética. Se puede imaginar, por ejemplo, que se llegue a describir completamente los “mecanismos” de producción individuales y colectivos que han conducido en determinado momento a este cuadro concreto, que se llegue a escribir exactamente su historia real. Pero una pregunta estética no puede ser resuelta más que por una explicación estética, y una explicación estética no es una explicación histórica. Es extremadamente lamentable que, insistiendo sobre el hecho de que el psicoanálisis explica “científicamente”, por una parte, la producción de los objetos estéticos, por otra, nuestras reacciones estéticas, se haya podido dar a veces la impresión de que el psicoanálisis llega a hacer por sus propios medios lo que psicología experimental no puede hacer. Cuando el psicoanálisis nos muestra que la obra de arte es, para quien sabe leerla, una “confesión de su autor”, que cuenta a su manera una determinada historia individual, etc., lo que dice sólo puede interesarnos si ello ofrece un elemento de respuesta a la pregunta propiamente estética sobre lo que la obra “quiere decir”, si esto nos explica por qué (en el sentido estético, y no causal) es lo que es. Lo que nos aporta, es lo que Wittgenstein llama razones, y no hipótesis explicativas. No se trata de que un estudio profundo del modo como las cosas han sucedido exactamente, en tanto que sea posible saberlo, no pueda excluir o invalidar ciertas razones en las que se podría pensar. Pero los hechos no pueden justificar las razones en el sentido como pueden justificar hipótesis. Cuando se trata de interpretar una obra de arte, el hecho de que una historia sea verdadera no es ni una condición necesaria ni una condición suficiente para que sea una buena historia. (Pensemos en la “historia” que ha contado Poe a propósito de la génesis de El cuervo. La cuestión no es finalmente saber en absoluto si las cosas han ocurrido o no de esta manera. Lo que es importante, es que, tal vez, habrían podido pasar de esta manera. Aunque esto no nos dice en absoluto cómo el poeta ha ido a parar a los hechos, puede contribuir a mostrarnos adónde quería ir a parar.³⁴ Puedo aceptar esto como una explicación, decir: “¡Sí, es exactamente esto!”, “¡Ahora he comprendido!”, etc. Lo que necesitamos aquí, podríamos decir, son “experiencias de pensamiento” (Gedankenexperimente)

esclarecedoras, y no un relato verídico sobre el modo como el poema ha sido compuesto).

Se podría decir aún que estamos a la búsqueda de un “mito plausible”. A condición de no olvidar que la plausibilidad del mito no tiene nada que ver con la de la hipótesis científica, que, cuando nos cuenta “lo que ha sucedido”, no lo hace exactamente a la manera de una historia supuesta, que su papel no es antes que nada describir las cosas, sino hacerlas hablar. Por mucho que lo comprendamos correctamente, una de las tesis implícitas fundamentales de Wittgenstein parece ser que, dado que no hay metalenguaje, no existe metamitología. El psicoanálisis, por ejemplo, no explica los mitos, sino que simplemente inventa sobre éstos otros mitos. Freud “no ha dado una explicación científica del mito antiguo. Lo que ha hecho es proponer un nuevo mito. Por ejemplo, el atractivo de la idea de que toda ansiedad es una repetición de la ansiedad del trauma del parto, no es sino el atractivo de una mitología. ‘Todo es resultado de algo que ha sucedido hace mucho tiempo.’ Casi como referirse a un totem.” (LC, p. 127). Algunos no dejarán de escandalizarse al ver calificado al psicoanálisis de “potente mitología”. Pero Wittgenstein emplea el término “mitología” de una manera muy particular;³⁵ y, como veremos en el siguiente capítulo, era particularmente sensible, no sólo a todo lo que hay de mitología en nuestras razones, sino también a todo lo que hay de razón en las mitologías. Por último, puede ser reconfortante observar que el psicoanálisis está en él en buena compañía, ya que lo que le reprocha es también exactamente lo que reprocha a la teoría cantoriana de los conjuntos transfinitos.

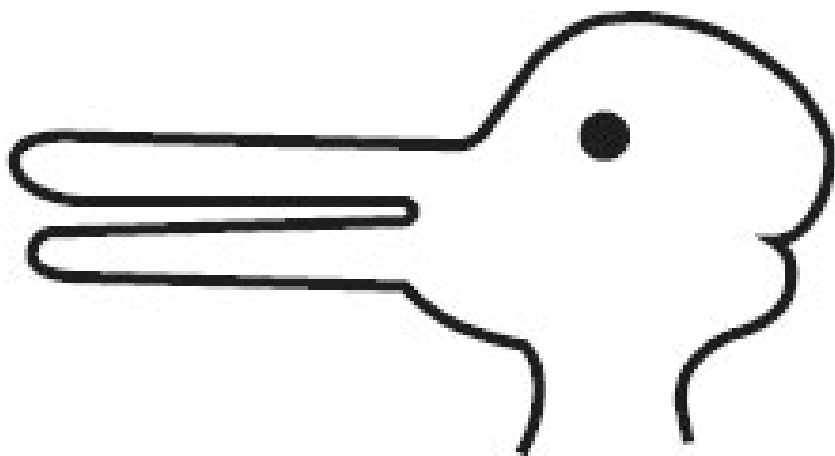
Las cosas más interesantes que Wittgenstein tenía que decir sobre estética no se encuentran todas en las Lecciones sobre estética.³⁶ Quizás no se ha explotado suficientemente, desde este punto de vista, las observaciones contenidas en el importante párrafo XI de la 2ª Parte de las Investigaciones filosóficas, donde Wittgenstein estudia la gramática de expresiones como “ver alguna cosa como alguna cosa”, “ver un aspecto de alguna cosa”, etc. La relación con la estética es bastante evidente:

Aquí se me ocurre que, en conversaciones sobre objetos estéticos se

usan las palabras: ‘Tienes que verlo así, ésta es la intención’; ‘Si lo ves así, ves donde está el error’; ‘Tienes que oírlo en esta clave’; ‘Tienes que expresarlo así’ (y esto puede referirse tanto al escuchar como al tocar)³⁷ (p. 465)

Hago que me toquen un tema musical repetidamente y cada vez con un ritmo más lento. Finalmente digo ‘Ahora es correcto’, o bien ‘Ahora al fin es una marcha’, ‘Ahora al fin es una danza’. -En este tono también se expresa el fulgurar del aspecto (p. 475)

Las reflexiones de Wittgenstein parten de un cierto número de hechos bien conocidos (especialmente a través de la psicología de la forma) que conciernen nuestra percepción de las figuras ambiguas o reversibles. Un ejemplo al que las Investigaciones filosóficas han dado de alguna manera su carta de nobleza filosófica, es el del pato-conejo (duck-rabbit), que Wittgenstein toma de Jastrow³⁸ y que procede originalmente de los *Fliegende Blätter*.³⁹ Es fácil darse cuenta de que la siguiente figura puede ser vista sea como un pato, sea como un conejo. Es mucho más difícil darse cuenta de lo que tiene lugar cuando se pasa de una “interpretación” a otra.



Entre los diferentes puntos que Wittgenstein quiere ilustrar empleando (entre otros) este ejemplo, hay tres sobre los que

particularmente nos gustaría insistir:

1) Antes que nada debemos deshacernos, cuando razonamos sobre una representación gráfica equívoca como la precedente, de la idea de una “representación interior” concebida sobre el modelo de la representación exterior, la figura misma. Es interesante observar que el pato-conejo interviene en Jastrow, entre otros ejemplos clásicos de figuras ambiguas, en un capítulo titulado “El ojo del espíritu” (The Mind’s Eye), y que es utilizado precisamente para demostrar la importancia de la visión “mental” en la percepción visual ordinaria: “Esta serie de figuras sirve para ilustrar el principio según el cual, cuando las características objetivas son ambiguas, vemos una cosa u otra en función de la impresión que hay en el ojo del espíritu; lo que falta a los factores objetivos para estar completamente determinados lo ofrecen los factores subjetivos, aunque la familiaridad, la prevención, e igualmente otras circunstancias influyen en el resultado”⁴⁰ (p. 294).

No hay nada más natural y más tentador que descomponer lo que percibo (en un momento dado) en un caso como el del pato-conejo en dos elementos distintos: una acción del objeto mismo sobre mis receptores sensoriales (cuyo resultado se supone constante) y una acción del espíritu sobre el resultado de esta acción, que hace que vea tanto una cosa como la otra en la misma figura. Como dice Wittgenstein, “la expresión del cambio de aspecto es la expresión de una nueva percepción, junto con la expresión de la percepción inmodificada” (PU, p. 451). Cuando veo de repente el pato-conejo como conejo, después de haberlo visto como pato, hay algo que percibo de nuevo (el conejo) y algo antiguo que a la vez percibo y no percibo (la cosa inaprehensible, la x constante, que con anterioridad percibía como pato y que ahora percibo como conejo). Se podría dar cuenta de este fenómeno desconcertante de la siguiente manera:

‘Lo que veo realmente, tiene que ser lo que se produce en mí por el efecto del objeto sobre mí.’ -Lo que se produce en mí es entonces una especie de copia, algo que uno mismo puede contemplar a su vez, que uno puede tener ante sí; casi algo así como una materialización.

Y esta materialización es algo espacial y debe poder ser descrita totalmente con conceptos espaciales. Por ejemplo, puede sonreír (cuando es un rostro), pero el concepto de cordialidad no pertenece a su representación, sino que es ajeno a esta representación (aunque le puede servir). (PU, p. 459)

¿Qué ocurre exactamente cuando un aspecto nuevo, de repente, nos “salta a los ojos”? “Describo, dice Wittgenstein, el cambio como una percepción, como si el objeto se hubiera modificado ante mi vista” (PU, p. 451). Pero lo que ha podido sufrir una modificación, es de hecho simplemente mi impresión visual, y estoy por consiguiente tentado a decir: “Mi impresión visual no es el dibujo; es esto –algo que no puedo mostrar a nadie” (ibid.). La impresión visual es concebida aquí como una especie de “figura interior” que comprende algo más que lo que puedo percibir de la figura exterior (los colores y las formas), a saber, una cierta “organización” que cambia cuando un aspecto nuevo se nos aparece; y percibimos perfectamente este cambio en la reproducción mental. Pero, dice Wittgenstein, a este homólogo interior privado de la figura exterior le falta todo lo que hace que algo en general pueda ser llamado una “figura”, un “dibujo”, un “cuadro”, etc. Si quisiera reproducir sobre el papel la imagen interior que tengo cuando veo el pato-conejo como un conejo, no podría hacer nada más que volver a copiar más o menos exactamente la figura original: “(La tentación de decir, ‘Lo veo así’, señalando lo mismo al decir ‘lo’ y ‘así’.) Llévate siempre del objeto privado asumiendo: está cambiando continuamente; pero tú no lo notas, porque tu memoria te engaña continuamente.” (PU, p. 475; ver la manera como Wittgenstein soluciona en el párr. 293 la suerte del “escarabajo en la caja”).

Si ponemos la “organización” de una impresión visual al lado de, y en el mismo plano que, los colores y las formas, obtendremos una idea totalmente aberrante de una representación pictórica: “Claro que este objeto (la representación pictórica interna) resulta ser de este modo una quimera; una creación que oscila extrañamente. Porque ahora la semejanza con la figura ha sido destruida” (PU, p. 451-453). Y si consideramos la reproducción interior como constituida únicamente por formas y colores en la disposición

exacta que tienen en la figura original, tenemos una construcción que deja de ser absurda, pero que no nos es de ninguna utilidad. Entonces podemos también renunciar totalmente a esta construcción: la percepción del pato-conejo como conejo no es la percepción de los colores y de las formas que se pueden ver y describir en la figura más la percepción de algo que no puedo mostrar (lo que puedo mostrar para explicar lo que veo, es, por ejemplo, una cantidad de imágenes diferentes de conejos). “El ‘ver como...’ no pertenece a la percepción. Y por esto es como ver en un sentido y en otro no lo es” (PU, p. 453).

2) Lo que Popper llama la “bucket theory of mind ” es una concepción totalmente inaceptable (cf. Gombrich, op. cit.). Es absurdo representarse la mente como una especie de receptáculo en el que datos sensoriales son depositados, tratados, organizados, etc. (En la página 459 de las Investigaciones, Wittgenstein evoca el problema que ha obsesionado a toda una categoría de filósofos desde Berkeley: “¿Cómo puede ser constituido el objeto material a partir de lo que vemos realmente ?”) Como lo subraya Goodman, “los mitos del ojo inocente y el dato absoluto son cómplices terribles. Ambos derivan de, y favorecen, la idea del conocimiento como un proceso de la materia prima captada por los sentidos, como si esta materia prima fuera recuperable, ya mediante unos ritos de purificación, ya mediante una desinterpretación metódica. Lo que ocurre es que tanto la captación como la interpretación no son operaciones separables; son completamente interdependientes. Aquí se repite el aforismo kantiano: “el ojo inocente es ciego, y la mente virgen huera. Todavía más, en el producto acabado no puede distinguirse lo captado de lo operado. El contenido no se saca a la luz descortezando capas de comentarios” (op. cit., p. 25-26). Por tanto no hay “un caso único auténtico, en regla” de “descripción de lo que es visto” (cf. PU, p. 459), ni descripción intrínsecamente privilegiada de lo que vemos, siendo los otros de un modo u otro incompletos, vagos, impropios, etc.

3) Es imposible establecer una distinción precisa entre “ver” e “interpretar”, “ver” y “conocer”, “ver” y “pensar”, “ver” y “juzgar”, etc. Las observaciones de Wittgenstein que conciernen el “ver como...” se aplican evidentemente también a “oír como...” (pensemos en cosas como una sonoridad ambigua, la ambigüedad

tonal, rítmica, etc.) y en las percepciones táctiles que podemos interpretar de diferentes maneras, siendo la ambigüedad, de hecho, no la excepción, sino más bien la regla en la percepción. La pregunta filosófica tradicional ha sido aquí la de saber si el hecho de “ver como...” u “oír como...” pone de manifiesto Erlebnis visual o auditivo, o, por el contrario, pensamiento (cf. PU, p. 469). Pero, observa Wittgenstein (PU, p. 479),

Sólo se diría de alguien que ahora ve algo así, luego así, si es capaz de hacer fácilmente ciertas aplicaciones de la figura.

El substrato de esta vivencia (Erlebnis) es el dominio de una técnica.

(...)

Sólo de alguien que puede hacer esto o lo otro, que lo ha aprendido, dominado, tiene sentido decir que lo ha vivido (erlebt).

Es siempre desconcertante constatar que la tristeza, por ejemplo, puede verse en un rostro, oírse en una melodía, etc. (cf. PU, p. 480–481), y que, por consiguiente, no tenemos un sentido específico para esta “sensación”, que al tiempo la vemos y no la vemos, la oímos y no la oímos. Ello prueba simplemente que tenemos aquí un concepto de sensación que no es el concepto ordinario. El error sería precisamente querer dar una descripción fina, en términos psicológicos o fisiológicos, de lo que “sentimos”:

‘La impresión fue la de un animal encabritándose’. Surgió, pues, una descripción bien determinada –¿Fue esto el ver, o fue un pensamiento (Gedanke)?

¡No intentes analizar en tí mismo la vivencia (das Erlebnis)! (PU, p. 469).

La dificultad filosófica mayor es tal vez admitir que cuando intentamos “analizar” ciertas impresiones, una respuesta del tipo “Es como...” o “Es como si...” puede ser la descripción más directa de lo que sentimos. Una buena comparación puede ser la mejor razón. El modo más adecuado de caracterizar la impresión que sentimos en presencia de un cuadro o de un detalle de un cuadro puede ser mostrar otro cuadro, recitar un pasaje de un poema, evocar una obra musical determinada, etc.

“Algunas cosas del ver, observa Wittgenstein, nos parecen enigmáticas, porque el ver en su integridad no nos parece lo bastante enigmático” (PU, p. 487). Y ciertamente la mirada estética no nos parece representar algo tan misterioso sino porque la mirada ordinaria no nos parece bastante misteriosa. Tenemos la impresión de que existe una distinción clara entre la interpretación, que es un pensamiento, una acción, y la visión, que es un estado (cf. *ibid.*). ¿Pero podríamos dar un ejemplo concreto indiscutible de esto que estamos tentados a llamar el (puro) “estado de visión”? No es sólo la visión estética, sino igualmente la visión en sí, y toda percepción, lo que es esencialmente exploración, espera, anticipación, proyección, transformación, etc. No obstante, la estética filosófica ha estado constantemente obsesionada por el mito de la *Erlebnis* oculta, del objeto interior privado, de la experiencia personal incommunicable. Luego, si hay un sentido, según el cual, con toda evidencia, no puedo hacer ver a alguien un cuadro como yo lo veo (en ese sentido en que no puedo comunicarle exactamente mi impresión visual, en el sentido psicológico o fisiológico del término), hay también un sentido según el cual, con toda evidencia, sí puedo, porque interpreto el cuadro y porque lo veo como lo interpreto.

Tiene sentido admitir, nos dice Wittgenstein, que alguien experimenta una cierta impresión estética sólo cuando es capaz de decir y hacer ciertas cosas. Y esto es así porque la experiencia estética es, en cierto sentido, esencialmente comunicable. Siempre es posible que llegue (e igualmente siempre es posible que no llegue) a hacer ver al otro lo que yo veo, y a persuadirlo de que es la mejor forma de verlo. Se podría resumir una buena parte de lo que Wittgenstein quiere decir constatando que la experiencia estética no es objetiva en ningún sentido propiamente científico del

término, y, sin embargo, no es subjetiva en ningún sentido peyorativo o dramático del término. Y es que de hecho es mucho menos experiencia que experimentación y producción: "...Hay que leer el cuadro lo mismo que el poema, y (...) la experiencia estética más que estática es dinámica. Esto implica la elaboración de discriminaciones delicadas y el discernimiento de relaciones sutiles; identificar sistemas simbólicos y caracteres dentro de estos sistemas y lo que estos caracteres denotan y ejemplifican; interpretar obras y reorganizar el mundo en términos de obras, y las obras en términos del mundo. Buena parte de nuestra experiencia y de nuestras capacidades pueden fructificar, así como pueden transformarse a resultas del encuentro. La 'actitud' estética es inquieta, escudriñadora, comprobante, es menos una actitud que una acción: creación y re-creación" (Goodman, op. cit., pp. 243-244).

1. Traducción castellana de los Notebooks, Traducción de Jacobo Muñoz, Barcelona, Ariel, 1982.

2. En este punto, Bouveresse hace referencia al tratamiento que en capítulos anteriores ha tenido la cuestión del carácter schopenhaueriano de estos temas a propósito de la teoría de la voluntad.

3. Cf. P. Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein*. With a Memoir, Oxford, B. Blackwell, 1967, pp. 82-83.

4. Wittgenstein parece haber tenido una pasión característica, no solamente por la (o al menos por cierta) literatura policiaca, sino también por el cine "popular". Era particularmente aficionado, parece ser, a las películas cómicas o de aventuras, y era capaz de verlas con una "ingenuidad" y una ausencia de distancia totales. Cf. Engelmann, P., op. cit., pp. 91-92, y Malcolm, N., *Ludwig Wittgenstein*, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 38-39.

5. No se trata evidentemente, incluso teniendo en cuenta las veleidades de "jdanovismo" que pudo haber en la actitud de Wittgenstein, de la moralidad en el sentido convencional del término. Como dice muy acertadamente K. Kraus (*Auswahl aus dem Werk*, Fisher, Bücherei, 1961, p. 11), "si la moral no se empeñara,

no sería herida”. (trad. nuestra)

6. L. Tolstoi, ¿Qué es el arte?, Barcelona, Mascarón, 1982, p. 18.

7. G. E. Moore, Defensa del sentido común y otros ensayos, Madrid, Taurus, 1972, p. 358.

8. P. Ziff, “The Task of Defining a Work of Art” en Philosophic Turnings, Essays in Conceptual Appreciation, Ithaca, Cornell University Press, Cornell, 1966, p. 21. (trad. nuestra)

9. Op. cit., p. 45. (Trad. nuestra)

10. Conferencias de Wittgenstein de 1930-33, p. 358-359.
Bouveresse substituye el último ejemplo en su traducción del texto de Wittgenstein-Moore, por su inconveniencia en francés y quizás también, pensamos nosotros, en castellano: en vez de “el olor de las lilas es bello” habla de “el sonido de la flauta es bello”. (N. de los T.)

11. Wittgenstein alude, en lugar del último ejemplo escogido por Bouveresse, al hecho de que a menudo nuestro mi aprobación “gustándome enseñarlo”. (N. de los T.)

12. En la versión francesa del texto de Bouveresse aparece “ética” en vez de “estética”. La diferencia no conlleva contradicción alguna. (N. de los T.)

13. I. Reguera utiliza el término “evaluación” donde nosotros preferiríamos “apreciación”, que es el propio del ámbito de la estética.

14. R. Rhees, “Art and Philosophy”, en Without Answers, pp. 136-137. Trad. nuestra.

15. “Aesthetic Essence”, en M. Black (ed.), Philosophy in America, Londres, Allen & Unwin, 1965, pp. 115-133.

16. Tratado de la naturaleza humana, Madrid, Editora Nacional, 1981, Vol. II, Parte I, sec. 8, p. 473-474.

17. N. Goodman, Los lenguajes del arte, Barcelona, Seix Barral,

1976, p. 244. En el texto de Bouveresse aparece “demostración” (démonstration) en lugar de “experimento”. (N. de los T.)

18. Bouveresse prefiere traducir esta frase de la siguiente manera: “aquello hacia lo que (nuestra reacción) está orientada” (ce vers quoi (notre réaction) est orientée). (N. de los T.)

19. Alrededor de 1912, en Cambridge, Wittgenstein se interesó por la psicología experimental, y precisamente en esta perspectiva: “Además de filosofía, Wittgenstein realizó en Cambridge algunos trabajos experimentales sobre psicología. Llevó a cabo en el laboratorio de psicología, una investigación relacionada con el ritmo en la música. Tenía la esperanza de que los experimentos arrojaran luz sobre unas cuestiones de estética que le interesaban.” (Von Wright en “Esbozo biográfico” en Malcolm, N. Ludwig Wittgenstein, Madrid, Mondadori, 1990, p. 17)

20. Por razones de sentido, hemos preferido restringir las comillas sólo a la palabra “manera”. (N. de los T.)

21. Nosotros preferimos traducir por “No es eso lo que tenía en mente”, siguiendo la elección de Bouveresse a partir de la expresión original inglesa (what I meant).

22. También aquí preferimos traducir por “apreciación” lo que Reguera traduce por “valoración”. (N. de los T.)

23. O aún, como dice Goodman en otra perspectiva (op. cit., p. 99), “las propiedades que un símbolo expresa son propiedades suyas”.

24. Preferimos este término a “ulteriores”, propuesto por Carlos Solís en la edición citada. (N. de los T.)

25. Afortunadamente, la aliteración existe también en la traducción castellana.

26. Cf. sobre esta cuestión R. Rorty (ed.), El giro lingüístico: dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística, Barcelona, Paidós, 1990, Introducción, p. 3.

27. Cf. en este punto S. Cavell, “Aesthetic Problems of Modern Philosophy”, in M. Black (ed.), Philosophy in America, pp. 83-85.

28. La última frase de la cita resulta extremadamente confusa en la versión castellana que citamos. La traducción francesa que cita Bouveresse viene a decir: “Decía que lo satisfactorio en el caso de Darwin no es tal ‘hipótesis’, sino el ‘colocar los hechos en un sistema’, ayudándonos a hacer una ‘sinopsis’ de esos hechos.” Las cursivas son nuestras. (N. de los T.)

29. Incluido en Lecciones y Conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa. (N. de los T.)

30. El “caso” Wittgenstein trae a colación el psicoanálisis de forma tan evidente que no se puede considerar a priori y con cierta sospecha a la vez lo que Wittgenstein dice del psicoanálisis y lo que el psicoanálisis podría decir de Wittgenstein. El comportamiento de este último ha sido apreciado de forma diversa a la luz de la teoría freudiana. Para un juicio claramente favorable, ver F. Cioffi, “Wittgenstein’s Freud”, in P. Winch (ed.), *Studies in the Philosophy of Wittgenstein*, pp. 184-210; y, para un juicio claramente desfavorable, Charles Hanly, “Wittgenstein on Psychoanalysis”, in A. Ambrose and M. Lazerowitz (eds.), *Ludwig Wittgenstein: Philosophy and Language*, pp. 73-94.

31. Zettel, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

32. F. Cioffi, op. cit., p. 200.

33. Cf. *Philosophische Grammatik*, B. Blackwell, Oxford, 1969, p. 39.

34. Bouveresse hace aquí un juego de palabras con el verbo “venir”, intraducible al castellano: “Même si cela ne nous dit pas du tout comment le poète en est venu là dans les faits, cela peut contribuer à nous montrer où il voulait en venir”. (N. de los T.)

35. Cf. por ejemplo *Sobre la certeza*, Barcelona, Gedisa, 1988, pp. 95, 97. Traducción de J. Ll. Prades y V. Raga.

36. Incluido en LC. (N. de los T.)

37. La traducción castellana es extremadamente insatisfactoria.

García Suárez y Moulines omiten una frase del original alemán: “Du mußt diese Takte als Einleitung hören”, que se puede traducir como “Debes escuchar estos compases como una introducción”. Por otra parte, existe una inexactitud al traducir determinados términos musicales: “clave” en vez de “tonalidad” (al. Tonart), “expresar” en vez de “frasear” (al. Phrasieren). (N. de los T.)

38. Cf. J. Jastrow, *Fact and Fable in Psychology*, MacMillan and Co., Londres, 1901, p. 295.

39. E. Gombrich se sirve igualmente, como punto de partida, del ejemplo del pato-conejo en *Arte e Ilusión* (Barcelona, Gustavo Gili, cf. Introducción), y sus observaciones coinciden en un cierto número de puntos decisivos con las de Wittgenstein. Hemos tenido que renunciar, sin embargo, a una confrontación sistemática entre los puntos de vista de los dos autores, porque esto nos habría llevado mucho más lejos. Se podrá consultar en este punto W. G. Lycan, “Gombrich, Wittgenstein and the Duck-Rabbit”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 30, nº 2, (Invierno 1971), pp. 229-237.

40. La traducción es nuestra. (N. de los T.)

II.

Las causas, las razones y los mitos

...Prefiero una teoría cualquiera al silencio, y aún más un escrito que pasa por insignificante a una página en blanco.

F. Ponge

Si el criterio de la buena explicación estética es el hecho de que estemos dispuestos a decir “Ahora sé por qué lo ha hecho”, “He comprendido sus intenciones”, “Ahora sé por qué eso me produce este efecto”, y otras cosas del mismo género, es incontestable que el psicoanálisis, a diferencia de la psicología experimental, proporciona importantes elementos de explicación de la obra de arte. Es verdad que, como lo reconoce expresamente Freud, no resuelve en absoluto el problema de la estética tradicional: “La ciencia de la estética estudia las condiciones en las cuales se siente lo ‘bello’, pero no ha podido aportar elucidación alguna sobre la naturaleza y el origen de la belleza; y como ocurre siempre en estos casos, se ha desgastado abundantemente en frases tan vacías como sonoras, destinadas a enmascarar la ausencia de resultados. Desgraciadamente, la belleza es aquello sobre lo que el psicoanálisis tiene menos que decir.”¹ Pero hemos visto hasta qué punto la idea de que la tarea primordial de la estética es proporcionar una teoría del efecto de ‘belleza’ en general es considerada por Wittgenstein una idea extraña. Y si se quiere saber por qué las explicaciones psicoanalíticas pueden explicar eventualmente los productos del arte, la respuesta es, desde su punto de vista, bastante evidente: las explicaciones psicoanalíticas son, esencialmente, de la misma naturaleza que la explicación estética, y no de naturaleza causal; y

lo que necesitamos en estética –Wittgenstein no dice en el fondo más que eso– son explicaciones estéticas.

“...La impresión de inquietante extrañeza producida por los Cuentos de Hoffmann, más concretamente por El hombre de la arena,² no puede comprenderse sin el simbolismo de los sueños. Admitir que arrancar los ojos es el equivalente simbólico de la castración permite, sin más, dar cuenta de este efecto.”³ Pero ¿cómo sabemos que tal cosa, sin más, permite dar cuenta de ello? ¿Cuántas posibles razones diferentes se ha considerado para poder decir finalmente que aquélla es, no sólo una buena razón, sino la buena? Tenemos aquí, con toda evidencia, algo muy diferente de lo que ocurre cuando intentamos descubrir la razón (es decir, la causa, o las causas) de un fenómeno observable en las ciencias de la naturaleza. ¿Qué nos prueba que no podríamos, igualmente, estar satisfechos con una interpretación muy diferente, aceptar como igualmente natural una manera de ver las cosas completamente distinta? La respuesta es, evidentemente, que, tanto en el caso del psicoanálisis como en el de la física, por ejemplo, nos referimos a una cierta teoría admitida. Pero la teoría psicoanalítica es, según Wittgenstein, una teoría que no podemos testar haciendo abstracción de la tendencia irresistible que tenemos a aceptarla, una teoría sobre la cual, por otra parte, hemos abandonado en la práctica toda idea de verificación y que se parece más, en realidad, como hemos visto, a una manera habitual de pensar y de reaccionar o a un lenguaje.

Hay que insistir aquí de nuevo en el hecho “epistemológico” mayor que Wittgenstein creyó deber poner en evidencia, a saber, que a menudo es más importante disponer de una explicación que nos satisfaga efectivamente que disponer de una explicación satisfactoria a los ojos de otros (por ejemplo, según ciertos criterios científicos), y que es más importante disponer de una explicación única y muy general que de una explicación correcta: a menudo es precisamente en virtud de su carácter universal, del gran número de hechos que coordina, organiza y unifica, que una explicación es recibida como “correcta”. Si queremos saber por qué una explicación dada explica, hay casos en que la respuesta más convincente y más honesta que se pueda dar será, posiblemente, a fin de cuentas: los hombres (o tales hombres) dicen eso, y se sienten satisfechos, apaciguados, etc.

Es bueno recordar igualmente que todas nuestras explicaciones no han de ponerse, desde este punto de vista, en el mismo plano. Wittgenstein no diría en absoluto que la validez de todas nuestras explicaciones consiste única o esencialmente en el hecho de que nos dejemos persuadir para aceptarlas. De hecho, él sostiene expresamente lo contrario: aunque sea verdad que todas nuestras explicaciones son, en un sentido importante, explicaciones para nosotros, hay entre ellas, desde esta perspectiva, diferencias mucho mayores de lo que uno está tentado a creer generalmente. Lo propio de algunas explicaciones es que nos parecen evidentes sin que realmente hayan sido, ni haya habido necesidad de que fueran, puestas a prueba. El error es, en un caso tal, creer que hemos descubierto la naturaleza profunda de algo, es decir, presentar como una hipótesis explicativa algo que se parece bastante más a una “formación de concepto” (cf. LC, p. 119).⁴ Así pues, Freud no demuestra, por ejemplo, que el sueño es la realización de un deseo, nos persuade a aceptar una cierta innovación conceptual, a denominar “satisfacción desviada de un deseo” a algo que no estábamos acostumbrados antes a considerar de esa manera.

Sin duda, Freud subraya que las explicaciones que da son explicaciones que a la mayor parte de la gente le repugna aceptar. “Pero, observa Wittgenstein, si una explicación es tal que la gente siente rechazo a aceptarla, es muy probable que sea también de las que la gente se siente impulsada a aceptar” (LC, p. 117). Quienes rechazan las interpretaciones psicoanalíticas lo hacen raramente manifestando un escepticismo razonado y hasta cierto punto razonable: las encuentran, en general, simplemente inaceptables. Al hablar de resistencias que el psicoanálisis mismo puede explicar, Freud subraya con razón que se trata de algo muy diferente de las reticencias que se puede tener en presencia de una teoría científica que se estime insuficientemente fundada. Pero la explicación que el psicoanalista da del rechazo con el que tropieza su explicación está exactamente en el mismo plano que la propia explicación: como todas las justificaciones y las razones, pueden decirnos algo o no decirnos nada en absoluto; y eso no prueba que estemos en un error exactamente en el mismo sentido en que estamos en un error al rechazar una teoría física altamente confirmada. Tenemos ahí una diferencia que posiblemente no es sólo una diferencia de grado y que no es accidental, una diferencia lógica, categorial o, como diría

Wittgenstein, “gramatical”. La “gramática” de las explicaciones psicoanalíticas está más próxima a la de los mitos que a la de las hipótesis científicas. Podemos imaginar sin demasiado esfuerzo a los hombres de otra cultura, muy diferente a la nuestra, que interpretan el discurso psicoanalítico como una especie de mitología muy refinada: “Para explicar los sueños, los hombres de este país dicen que...”. En ese caso habría razones para decir que ellos no han comprendido en absoluto lo que nosotros hacemos en psicoanálisis, e igualmente habría razones para decir que ellos lo han comprendido notablemente bien.

El sentimiento ambivalente de atracción-repulsión que experimentamos ante ciertas explicaciones es, observa Wittgenstein, el carácter propio de las explicaciones mitológicas: “Tomemos la idea de Freud de que la ansiedad es siempre de algún modo una repetición de la ansiedad que sentimos en el nacimiento. Él no afirma esto aportando pruebas: no podría. Pero es una idea que posee una atracción considerable. Posee la atracción de las explicaciones mitológicas, que dicen que todo esto es una repetición de algo que ha sucedido antes. Y cuando la gente acepta o adopta esto, ciertas cosas le parecen mucho más claras y fáciles” (ibid., pp. 117-118). (Como ejemplo característico de explicaciones mitológicas, en el sentido de Wittgenstein, podemos pensar aquí en las “explicaciones” de Spengler, con la reacción contradictoria de fascinación-repulsión que suscitan espontáneamente). A primera vista, las explicaciones que el psicoanálisis ofrece de los fenómenos psíquicos son poco “agradables” para nosotros; pero pueden llegar a serlo, en cierto modo, por esta misma razón. Ciertas explicaciones son seductoramente precisas a causa del relieve particular que dan a los hechos que explican, de la dimensión inquietante, irracional, trágica, etc. que confieren a acontecimientos, en suma, muy ordinarios. Wittgenstein toma particularmente como ejemplo la noción freudiana de *Urszene* (escena primordial):

A menudo su atractivo consiste en que proporciona una especie de patrón trágico a la vida propia. Todo es repetición de un mismo patrón establecido hace mucho tiempo. Como una figura trágica, que cumple los designios que las parcas le impusieron al nacer.

Mucha gente tiene en algún momento serios apuros en su vida, tan serios que hacen pensar en el suicidio. Es probable que esto aparezca como algo sórdido, como una situación que es demasiado sucia para ser objeto de una tragedia. Y entonces puede ser un inmenso alivio el poder mostrar que lo que sucede es, más bien, que la vida propia sigue el patrón de una tragedia, la realización y repetición de un patrón que fue determinado por la escena primordial. (ibid., p.127).

Podríamos decir que, bajo ciertas consideraciones, la tragedia arroja tanta luz, al menos, sobre nuestras reacciones respecto a las explicaciones psicoanalíticas como el psicoanálisis sobre nuestras reacciones respecto a las obras trágicas. A pesar de ciertas apariencias, puede que, efectivamente, cuando la gente adopta concepciones del tipo de la que acabamos de evocar, haya ciertas cosas que le resulten mucho más claras y fáciles. Si tenemos en cuenta las reacciones francamente negativas que el psicoanálisis ha suscitado en sus comienzos y continúa suscitando con mucha frecuencia, no dejaremos de sorprendernos por la insistencia con la que Wittgenstein sostiene que las explicaciones que el psicoanálisis da son perfectamente naturales, demasiado naturales, en cierto sentido. Evocando una experiencia personal significativa –había visto una vez en una exposición de pintura en Viena un cuadro ante el que exclamó espontáneamente: “Es un sueño”; y Freud había confirmado a su hermana que se trataba efectivamente de un sueño, un sueño banal sobre la virginidad–, observa: “Freud menciona varios símbolos: los sombreros de copa son normalmente símbolos fálicos; los objetos de madera, como las mesas, son mujeres; etc. Su explicación histórica de esos símbolos es absurda. Podríamos decir que no se la necesita para nada: es la cosa más natural del mundo que una mesa signifique eso.” (ibid., p.118).

Cuando interpretamos un sueño, nuestro proceder no consiste, en primer lugar, en formular hipótesis científicas: “Hay un trabajo de interpretación que, por así decirlo, pertenece todavía al sueño mismo.” (p.121). Si ponemos el sueño en relación con ciertos acontecimientos diurnos que lo han precedido, lo vemos ya tomar un aspecto diferente del que tenía al despertar; y cambiará de

nuevo de rostro si, reflexionando sobre su contenido, nos vemos llevados a recordar ciertos acontecimientos de nuestra infancia. (“Por otro lado”, observa Wittgenstein –y el uso del condicional es significativo–, “sería posible formular una hipótesis. Al leer el relato del sueño, estaríamos en condiciones de predecir que quien lo ha soñado puede verse llevado a rememorar tal o cual recuerdo. Y una hipótesis tal sería susceptible de ser o no verificada. Es lo que podríamos llamar un tratamiento científico del sueño”). Hemos visto que, para Wittgenstein, la interpretación tiene, en cierto modo, la finalidad de hacernos soñar de nuevo nuestro sueño en un contexto particular; nos hace ver un aspecto o aspectos nuevos y podemos aplicarle, como en la interpretación estética, una buena parte de las observaciones de Wittgenstein concernientes a esta operación (cf. supra).⁵

Nos preguntaremos, en estas condiciones, por qué Freud cree haber descubierto la esencia del sueño, y no simplemente haber puesto en evidencia ciertos aspectos (cuya importancia no tratamos de negar) de ciertos sueños. (Existen, como hace observar Wittgenstein, numerosas formas diferentes de sueños, exactamente igual que existen numerosas formas diferentes de chistes, o numerosos tipos de lenguajes.) La explicación sugerida en las Conversaciones sobre Freud⁶ es que éste ha estado excesivamente influido por el modelo de las ciencias naturales, y más concretamente de la física:

Freud estaba influido por la concepción de la dinámica del siglo XIX, una concepción que ha influido en todo el tratamiento de la psicología. Él quería encontrar una única explicación que mostrara qué es soñar. Quería encontrar la esencia del sueño. Y hubiera rechazado cualquier propuesta que sólo fuera parcialmente correcta. Tener razón en parte hubiera significado para él estar completamente equivocado, no haber descubierto realmente la esencia del sueño. (LC, p. 123).

El error proviene aquí del hecho que no hemos dejado de considerar la física como nuestra ciencia ideal, del hecho que soñamos con formular para los fenómenos psíquicos leyes comparables a aquellas

que gobiernan los fenómenos materiales. Debe haber una ley, pensamos; no es posible que los procesos mentales estén gobernados esencialmente por el azar. Pero no es en absoluto lo mismo decir que el psicoanálisis ha descubierto que todo en el comportamiento humano obedece a leyes y decir que ha descubierto que todo en él [en el comportamiento humano] tiene un sentido. Las leyes naturales –como se subraya ya en el *Tractatus*– no dan, propiamente hablando, ningún «sentido» a los fenómenos naturales. Y el sentido no es algo que descubrimos como se descubre una ley: no es que podemos interpretar los fenómenos porque encierran un sentido oculto, sino que toman un sentido porque los interpretamos con éxito. No debe concluirse de ello que el psicoanálisis no constituye una explicación de los fenómenos psíquicos, sino más bien que demuestra de manera estrepitosa que las explicaciones que necesitamos en este terreno no son forzosamente explicaciones de tipo científico, en el sentido usual del término. Comprenderemos al mismo tiempo cómo Wittgenstein ha podido, a la vez, considerar la psicología como algo perfectamente fútil, experimentar con la lectura de Freud una verdadera iluminación, el sentimiento de encontrar finalmente a alguien que tiene algo que decir, y mostrar, sin embargo y a fin de cuentas, tantas reservas con respecto a las teorías psicoanalíticas.

Wittgenstein se inclina visiblemente por considerar que en toda explicación que pretende exhibir el origen, la justificación, la razón, etc., hay un elemento que la emparenta con el mito. Existe producción de un mito cada vez que en lugar de mirar simplemente la manera en que las cosas se presentan de hecho en cada caso, somos llevados a postular la presencia de un elemento determinado que debe dar cuenta de la manera en que las cosas se presentan en todos los casos. Es en este sentido que podemos hablar, por ejemplo, de un mito de los procesos mentales, de un mito del inconsciente o de un mito de los objetos matemáticos. Para luchar contra la tiranía intelectual ejercida por las construcciones que se alzan de la mitología, hay que hacer un esfuerzo a la vez de observación y de imaginación, considerar más casos diferentes, reales o imaginarios, para persuadirse de que nada, sino un prejuicio tenaz, nos fuerza a considerar que un elemento mítico está necesariamente presente cada vez, o aún –lo que Wittgenstein hace cuando critica la “explicación” de los procesos lingüísticos por

procesos mentales correspondientes– que ese elemento no explica realmente lo que se supone que explica. El origen del mito filosófico hay que buscarlo esencialmente en la falta de atención a los hechos, la falta de espíritu crítico y de escepticismo, la falta de humildad (la imposibilidad de satisfacerse con una explicación que dé cuenta sólo de una parte o de ciertos aspectos de los fenómenos observados), y sobre todo la falta de imaginación.

Se puede decir sin exagerar que la filosofía de las Investigaciones filosóficas y de las Observaciones sobre los fundamentos de la matemática se distingue de todas las demás por el papel fundamental que concede a la imaginación, una cualidad de la que, contrariamente a las apariencias, el metafísico está desprovisto de manera suprema y cuya ausencia constituye, en cierto modo, el principio mismo de la actitud metafísica. La pobreza de imaginación es el mayor reproche que Wittgenstein le hace a Frazer en las Observaciones a La Rama Dorada. Ella es la responsable de su etnocentrismo gazmoño:

¡Qué estrecha es la vida del espíritu para Frazer! Y consecuentemente: ¡Qué incapacidad para comprender una vida que no sea la de un inglés de su tiempo!

Frazer no se puede imaginar un sacerdote que no sea, en el fondo, como un párroco inglés de nuestros días con toda su imbecilidad y mediocridad.⁷

De hecho, el etnólogo se instala de entrada en una actitud errónea cuando propone en principio, como lo hace Frazer, que su tarea es “explicar” prácticas extrañas e incomprensibles. ¿Cómo podrían éstas ser explicadas jamás si no fueran ya, en cierta manera, perfectamente comprensibles y naturales?

Lo erradas que son las explicaciones de Frazer se ve –creo yo– si se considera que uno podría muy bien inventar costumbres primitivas.

Y sería una casualidad que no se encuentren tales costumbres en cualquier lugar. Lo que quiero decir es que el principio según el cual se ordenan estas costumbres es mucho más general de lo que Frazer dice y existe de tal modo en nuestra alma que podríamos imaginarnos aquellas posibilidades. – Que, por ejemplo, al rey de una tribu no le deba ver nadie nos lo podemos imaginar perfectamente, así como que deba ser visto por cada uno de los miembros de la tribu. Esto último no sucederá de forma más o menos casual, sino que lo irán mostrando (*gezeigt*) a la gente. Tal vez no le pueda tocar nadie o tal vez no le deban tocar. Pensemos que, después de la muerte de Schubert, su hermano rompió sus partituras en pequeños fragmentos dando a los discípulos más queridos trozos tales de algunas de las composiciones. Esta manera de actuar, como signo de piedad, nos es tan comprensible como la que consistiera en no tocar las partituras y guardarlas sin que fueran accesibles a nadie. Y, si el hermano de Schubert hubiera quemado las partituras, sería también comprensible como un signo de piedad.

Lo ceremonial (caliente o frío), en contraposición a lo accidental (lo tibio), caracteriza la piedad. (F., p.58-59).

(Evidentemente, no se puede comprender realmente un pasaje como este si se olvida que Wittgenstein tenía un talento extraordinario para inventar usos completamente desconcertantes y formas de vida imaginarias totalmente “anormales”). Lo importante es que existen ritos⁸ de veneración y que nosotros tenemos los nuestros, y no que exista tal o cual rito de esta especie. “Más aún, observa Wittgenstein, las explicaciones de Frazer no serían explicación alguna si, en último término, no apelaran a alguna inclinación en nosotros mismos” (ibid., p. 59). El simple hecho de que podamos explicar ciertas maneras de actuar, aberrantes a primera vista, de los primitivos significa que también en nosotros hay algo que habla por ellos. Es significativo, por ejemplo, que dispongamos a menudo de palabras y conceptos del todo usuales para describirlas: “Yo diría: nada muestra mejor nuestra afinidad con aquel salvaje que el que Frazer tenga a mano una palabra tan familiar para él y para nosotros como es *ghost* (espíritu) o *shade* (sombra) a la hora de

describir las opiniones de esta gente” (p. 68, cf. p. 64). No hay que pensar sólo en palabras como éstas; ya que, observa Wittgenstein, “otorgamos demasiada poca importancia al hecho de que contamos en nuestro propio vocabulario cultivado con la palabra ‘alma’, ‘espíritu’ (‘spirit’). Comparado con esto, el hecho de que no creamos que nuestra alma coma y beba es una bagatela.” Y añade: “En nuestro lenguaje hay en depósito toda una mitología.”

Tenemos la costumbre de creer que lo que convierte un fenómeno natural en algo particularmente impresionante es la incapacidad en que nos encontramos para explicarlo. Wittgenstein objeta: “¿Cómo podría haber dejado de impresionar al espíritu del hombre al alba el fuego o la semejanza del fuego con el Sol? Pero ¿no es acaso que ‘porque no se la puede explicar’ (la tonta superstición (Aberglaube) de nuestro tiempo), cuando se ‘explica’ deja de impresionar?.” (p. 61). Evidentemente, no hace falta buscar en otro lado más que en esta “superstición” racionalista la razón del hecho que la mentalidad primitiva es considerada las más de las veces como una mentalidad precientífica, y las creencias mágicas o religiosas como errores o estupideces. Es ciertamente sobre este punto sobre el que Wittgenstein se muestra más crítico respecto a Frazer:

La idea (Darstellung) que Frazer se hace de las visiones (Anschauungen) mágicas y religiosas de los hombres no es satisfactoria; presenta tales visiones como si fueran errores .

¿Estaba en un error S. Agustín cuando invoca a Dios en cada página de las Confesiones ?

Pero –se puede decir– si no estaba errado, tampoco lo estaría el santo budista –o cualquier otro– cuya religión expresara visiones completamente distintas. Pues bien, ninguno de ellos estaba en el error a no ser cuando pusieran en pie una teoría. (F., pp. 49-50).

La descripción que Frazer da del poder de controlar la naturaleza que se le reconoce al rey o al sacerdote en ciertas sociedades primitivas sugiere a Wittgenstein la observación siguiente:

El sinsentido (Unsinn) estriba aquí en que Frazer representa (darstellt) esto como si tales pueblos tuvieran una idea (vorstellung) completamente falsa (demencial incluso) del curso de la naturaleza, cuando lo que tienen no es sino una extraña interpretación de los fenómenos. Es decir, su conocimiento de la naturaleza, si se plasmara por escrito, no se diferenciaría, fundamentalmente, del nuestro. Sólo su magia es distinta. (F., p.76).

La finalidad de las prácticas mágicas o rituales es obtener un cierto efecto, pero no es en absoluto el que pensamos de antemano:

Arder en efigie. Besar la imagen de la amada. Esto no se basa naturalmente en una creencia (Glauben) en un efecto determinado sobre el objeto representado en la imagen (den das Bild darstellt). Se propone una satisfacción y, ciertamente, la obtiene. O, mejor, no se propone nada. Actuamos así y nos sentimos después satisfechos. (F., p. 55).

Es absurdo imaginarse que este tipo de comportamiento descansa sobre la ignorancia de ciertos imperativos técnicos: “El mismo salvaje que, aparentemente, para matar a su enemigo, traspasa la imagen de éste, construye su choza realmente de madera y afila con arte su flecha y no en efigie.” (p. 55). Las operaciones de la magia son fundamentalmente diferentes de las que se derivan realmente de una concepción rudimentaria e inapropiada de las cosas:

Hay que distinguir de las operaciones mágicas aquellas que se sustentan en ideas (Vorstellung) falsas y simplistas de las cosas y de los acontecimientos. Si alguien dice, por ejemplo, que la enfermedad pasa de una parte del cuerpo a otra o toma precauciones para apartar la enfermedad como si se tratara de un

fluido o de un estado de calor, entonces de lo que se trata es de un concepto falso, es decir, en nuestro caso, de un concepto inexacto (unzutreffendes Bild). (ibid., p.57).

Wittgenstein manifiesta una hostilidad de principio respecto a la idea de explicar acciones ceremoniales mediante concepciones teóricas:

Casi se podría decir que el hombre es un animal ceremonial. Esto es, en parte, falso, en parte sinsentido (unsinning), pero también hay algo de verdad en ello.

Es decir, se podría comenzar un libro de antropología de esta manera: si se contempla la vida y el comportamiento del hombre sobre la tierra, se ve que, aparte de los comportamientos que uno podría llamar animales, como es el nutrirse, etc., etc., etc., tienen lugar también aquellos que poseen un carácter peculiar que se podrían denominar actos rituales.

Ahora bien, es un sinsentido (Unsinn) continuar diciendo que lo característico de estas acciones es que corresponden a representaciones (Anschauungen) falsas de la física de las cosas. (Es lo que hace Frazer cuando dice que la magia, en esencia, es falsa física o falsa medicina o falsa técnica, etc.). (F., pp. 62-63).

No obstante, el error fundamental no es tanto considerar que los comportamientos rituales descansan sobre opiniones falsas como explicarlos, de una manera general, mediante opiniones o creencias: “Lo característico, por el contrario, de las acciones rituales no es, en modo alguno, una opinión (Ansicht), una creencia (Meinung) que podría ser verdadera o falsa, aunque un pensamiento (Meinung) – una creencia (Glaube)– puede ser también ritual, puede pertenecer al rito.” (F., p. 63). De acuerdo con una tendencia muy característica de toda su filosofía, Wittgenstein desprecia netamente la explicación del tipo: “Hacen eso porque piensan, se imaginan,

etc., que...”. Se esfuerza en mostrar qué poco a ganar hay, de una manera general, con una justificación de este tipo, y hasta qué punto puede alejarnos (Frazer) de la comprensión de las prácticas que observamos. ¿Cómo, además, podría la opinión explicar el rito, si ella misma es ritual? A propósito del asesinato ritual del rey-sacerdote, Wittgenstein observa: “Cuando, por ejemplo, nos explica Frazer que el rey debe morir en la flor de su edad ya que, según las representaciones (Anschauungen) de los salvajes, en caso contrario su alma no se mantendría fresca, lo único que se puede decir es esto: allí donde se dan juntos una costumbre y tales visiones (Anschauungen), la costumbre no nace de las visiones, sino que ambas están, sin más, ahí.”⁹ (p. 51) Más adelante, declara: “Creo (al revés que Frazer) que lo característico del hombre primitivo es que no actúa por creencias (Meinungen).”¹⁰ (p.72).

Lo que es inadmisibles en este último es que los usos extraños que estudia “se expongan, por decirlo de alguna manera, como tonterías” (p. 51). Esta conclusión implícita es, para Wittgenstein, el indicio mismo de una incomprensión casi total: “Y es que nunca es plausible que los hombres hagan todo esto por pura imbecilidad.” (p. 51) Decir lo que cree exactamente quien, en nuestra era científica, reza para pedir buen tiempo o la curación de un enfermo, no es algo tan simple. ¿Tiene una concepción de los fenómenos naturales fundamentalmente diferente de la de un no-creyente? ¿Se imagina él, por ejemplo, que los enfermos por cuyo restablecimiento se ha rezado asiduamente se recuperan más a menudo que los otros? Si se imagina esto, sería indudablemente más fácil demostrarle estadísticamente su error. Pero esto prueba precisamente que es absurdo hablar aquí de un error: “Puede ser, y esto ocurre con frecuencia, que un hombre abandone una costumbre después de haber reconocido un error en el que se fundaba dicha costumbre. Pero este caso sólo se da donde es suficiente hacer observar a los hombres tal error para persuadirlos de su manera de actuar. En las costumbres religiosas de un pueblo, sin embargo, no es éste el caso y, por eso, no se trata aquí de error alguno”. (ibid., p. 51). Mucha gente se pregunta cómo puede ser que las mitologías y las religiones se mantengan con tanta fuerza después de que un mejor conocimiento de los fenómenos naturales, hecho posible por el progreso de las ciencias, las haya privado en apariencia de todo tipo de fundamento teórico. La conclusión a

extraer de este hecho es precisamente, diría Wittgenstein, que no tienen (ni necesitan) fundamento teórico en el sentido en que estábamos tentados a suponerlo. Pero lo que vale para nuestros mitos y nuestros ritos vale también, naturalmente, para los de los primitivos: “Dice Frazer que es muy difícil descubrir el error en la magia –de ahí que se mantenga tanto tiempo– puesto que, por ejemplo, un conjuro para provocar la lluvia tarde o temprano se muestra realmente eficaz. Pero no deja, entonces, de ser extraño que los hombres no se hayan dado cuenta pronto de que, tarde o temprano, lloverá sin más.” (ibid., p. 52).

Podemos entrever ya por qué, al hacer tales observaciones, Frazer se comporta paradójicamente como un primitivo respecto a instituciones muy evolucionadas: “Frazer es mucho más salvaje (savage) que la mayoría de sus salvajes, puesto que éstos no estarían tan alejados de la comprensión (Verständnis) de algo espiritual como lo está un inglés del s. XX. Sus explicaciones (Erklärungen) de las costumbres primitivas son mucho más bastas que el sentido de tales costumbres.” (ibid., p. 65) Podemos estar convencidos de que no comprendemos nada de la magia de los pueblos primitivos si la ponemos en paralelo con nuestra ciencia, y no con nuestra magia, nuestra religión y hasta cierto punto nuestra propia filosofía:

Página 208. (‘En tiempos antiguos estaba [el Rey] obligado a sentarse en el trono durante varias horas todas las mañanas, con la corona imperial puesta sobre la cabeza, y a quedar inmóvil, semejante a una estatua, sin mover mano ni pie, ni la cabeza ni los ojos, ni en absoluto parte alguna de su cuerpo, pues mediante esto se pensaba que podría conservar la paz y la tranquilidad en su imperio (...).’)

Si un hombre ríe demasiado en nuestra sociedad (al menos en la mía), aprieto los labios casi involuntariamente como si creyera que así puedo contener los suyos. (ibid., pp. 75-76).

O aún más: “Si estoy furioso por algo, golpeo a veces con mi bastón

la tierra, un árbol, etc. No creo por ello, sin embargo, que la tierra sea culpable o que el golpear sirva para algo. ‘Desahogo mi cólera.’ Todos los ritos son así.” (ibid. p. 73) (Un poco antes, Wittgenstein había escrito: “En los ritos antiguos tenemos el uso de un lenguaje gestual altamente perfeccionado”. (ibid., p. 70) Ahí está el punto importante, en comparación con el cual las explicaciones históricas no nos dan más que informaciones secundarias:

Y una explicación histórica que dijera, por ejemplo, que yo o mis antepasados hubiéramos creído en otro tiempo que golpear la tierra es una ayuda sería puro juego floral, pues son estas hipótesis superfluas que no explican nada. Lo que importa es la semejanza del acto con una acción de castigo y no se puede ir más allá de esta semejanza.

Cuando un fenómeno tal se pone en conexión con un instinto que yo mismo poseo se obtiene, sin más, la explicación deseada; es decir, la que resuelve la dificultad en cuestión. (ibid., p. 73).

Para percibir la profundidad de las concepciones mágicas, hay que comprender hasta qué punto están arraigadas en el lenguaje, en nuestro lenguaje: “Y siempre se apoya la magia en la idea del simbolismo y del lenguaje.” (ibid., p. 56). Este aspecto es, para Wittgenstein, fundamental, y da cuenta del estrecho parentesco que hay entre los mitos y las teorías filosóficas. Leyendo a Frazer, observa, tenemos la tentación de decir a cada instante: todos estos procesos (sacralización del nombre propio, personificación, hipóstasis, metonimia, catacresis, etc.) los tenemos todavía a la vista en nuestra lengua verbal. Pensemos, por ejemplo, en el fenómeno de la “substanciación”:

Expulsar la muerte o matar la muerte; pero, por otro lado, se la representa como esqueleto, como si, en cierto sentido, también estuviera muerto. As dead as death.¹¹ ‘Nada está tan muerto como la muerte; nada es más bello que la belleza misma.’ Es ésta la

representación (Bild) bajo la cual se piensa la realidad (Realität): la belleza, la muerte, etc., son las sustancias puras (concentradas), mientras que, en todo objeto, están presentes y mezcladas.– ¿No reconozco aquí mis propias reflexiones acerca de ‘Objeto’ y ‘Complejo’?¹² (ibid., p. 69).

(Se comprenderá quizás difícilmente, al leer una observación de este tipo, que Wittgenstein haya podido tener tanta admiración por Platón; pero es, en cierto modo, nuestro propio lenguaje el que es platónico, y el mérito de los grandes filósofos es, en una parte esencial, ceder de un modo ejemplar a ciertas tentaciones contenidas en nuestro lenguaje). La superioridad de las construcciones filosóficas sobre las representaciones “primitivas” está, por lo demás, lejos de ser evidente en todos los casos:

Página 219. (‘Los malayos conciben el alma humana como un hombrecito (...), correspondiendo en figura, proporciones y hasta en el color de la tez al hombre en cuyo cuerpo reside (...)’)

¿Cuánta más verdad hay allí donde al alma se le da la misma multiplicidad del cuerpo que en una paniaguada teoría moderna?

Frazer no se da cuenta de que estamos ante la doctrina de Platón y de Schopenhauer. (F., p. 77).

(Wittgenstein ha escrito, por su parte (P.U., p. 417): “El cuerpo humano es la mejor figura¹³ del alma humana”). Se encontrará sin demasiado esfuerzo en la filosofía contemporánea cómo justificar esta observación poco halagadora: “Todas las teorías pueriles (infantiles) las encontramos, de nuevo, en la filosofía actual; sólo que les falta¹⁴ el aspecto infantil” (F., p. 77). Preguntémonos aquí por qué Lewis Carroll es finalmente un filósofo tan profundo).

Como los mitos y los ritos, las teorías filosóficas no se fundan en concepciones erróneas que pudiésemos eliminar de una

reemplazándolas por concepciones correctas. Sería del todo ingenuo imaginarse que se soluciona el «error» en filosofía por la simple presentación de la verdad, por ejemplo substituyendo las concepciones filosóficas por concepciones “científicas”:

Es decir, hay que descubrir la fuente del error puesto que, en caso contrario, para nada sirve el escuchar la verdad. Ésta no puede penetrar si otra cosa ha ocupado su lugar.

Para convencer a alguien de la verdad no basta con constatarla, sino que se debe encontrar el camino que lleva del error a la verdad. (F., p. 49).

La filosofía es en buena medida, para Wittgenstein, una antimitología. Pero eso no significa en absoluto que sea una crítica científica de la mitología. Y, en todo caso, debe tratar a su adversario con la mayor consideración, porque en cierto modo no es otro que el propio lenguaje.

Hemos citado más arriba una observación en la que Wittgenstein se muestra particularmente escéptico respecto del valor de la explicación histórica. Esta actitud está en relación directa con uno de los principios fundamentales de su método filosófico:

Creo que el empeño en una explicación (Erklärung) está descaminado, dado que lo que sólo se ha de hacer es conjuntar correctamente lo que uno sabe y no añadir nada más. La satisfacción que se intentaba conseguir por medio de la explicación se obtiene por sí misma. (F., p. 52-53).

En otras palabras, de un simple ensamblaje correcto de los hechos podemos obtener un beneficio equivalente e incluso superior al de una explicación, en el sentido usual del término. La explicación del asesinato del rey no es más que una hipótesis incierta, mucho más

incierta que el sentido de los hechos descritos y la impresión que nos causan:

Cuando Frazer comienza contándonos la historia del Rey del Bosque de Nemi, lo hace en un tono que muestra que ahí sucede algo sorprendente y terrible. Ahora bien, a la pregunta de '¿por qué ocurre esto?' se responde, con propiedad, así: 'porque me da miedo'. Es decir, precisamente aquello que en este acontecimiento ocurre terroríficamente, extraordinariamente, de modo horrendo, trágico, etc., y es cualquier cosa menos trivial e insignificante (bedeutunglos), eso es lo que ha dado vida al acontecimiento.

Aquí sólo se puede describir y decir: «así es la vida humana». (F., p. 53).

Este tipo de comportamiento puede ser, en un sentido, explicado: puedo encontrar una expresión adecuada para dar cuenta de lo que expresa:

Si se coloca junto a la narración del sacerdote-rey de Nemi la palabra 'La majestad de la muerte', se ve que ambas son una sola cosa.

La vida del sacerdote-rey representa (darstellt) lo que se quiere decir con aquella palabra. (F., p. 54)

Pero en otro sentido está claro que no puede darse una explicación:

Quien está conmovido por la majestad de la muerte, sólo puede expresarlo a través de una vida en consonancia. Esto no es, naturalmente, una explicación, sino colocar un símbolo en vez de otro. Una ceremonia en vez de otra. (F., p. 54).

Pensemos, por ejemplo, en lo que hace Durkheim cuando sugiere, como explicación, que la autoridad ejercida por las fuerzas religiosas no es más que una forma del ascendiente moral que la sociedad ejerce sobre sus miembros (la “majestad de la sociedad”, podríamos decir): evidentemente no formula, hablando con propiedad, una hipótesis científica, sino que reemplaza simplemente un simbolismo por otro (lo que es efectivamente el único modo de responder a la pregunta ‘¿Qué quiere decir eso?’ y, por consiguiente, a la pregunta ‘¿Por qué ha ocurrido eso?’).

Wittgenstein tiende a considerar la explicación genética histórica como un simple caso particular de lo que podríamos llamar la ordenación explicativa de los hechos:

La explicación (Erklärung) histórica, la explicación como hipótesis de desarrollo, es sólo un modo de conjuntar los datos: es su sinopsis. Es igualmente posible ver los datos en su relación mutua y sintetizarlos en un modelo general (allgemeines Bild) sin que esto tenga la forma de una hipótesis sobre el desarrollo temporal. (F., p. 65).

Lo que es decisivo es aprehender bien los vínculos, las transiciones y las transformaciones, comprender bien cómo se pasa de un elemento a otro en un conjunto estructurado; y, desde este punto de vista, un elemento ficticio tiene el mismo efecto de inteligibilidad que un elemento real. Las Observaciones a La Rama Dorada insisten, como otros muchos textos de Wittgenstein, en la importancia esencial para el autor (y para nuestra época) del concepto de “übersichtliche Darstellung”, de (re)presentación de la totalidad de los hechos conocidos en una disposición legible y esclarecedora a la vez (cf. F., p. 66-67, P.U., párr. 122). El sentido no es algo que esté, de un modo u otro, escondido tras los datos que tenemos, que pueda constituir una materia de hipótesis y de especulación: ha de ser algo que los datos mismos “dicen” claramente cuando los disponemos de una cierta manera. La

inteligibilidad a la que hemos de llegar es una inteligibilidad de tipo “estructural”, y no causal o histórica. Después de haber destacado la importancia que hay que atribuir, a este respecto, al descubrimiento y a la invención de términos intermedios (Zwischenglieder), Wittgenstein precisa:

No obstante, una cadena hipotética intermedia lo único que hará, en este caso, es llamar la atención sobre las semejanzas, sobre el nexo entre los hechos. De la misma manera que se ilustraba una relación entre el círculo y la elipse en cuanto que una elipse se transformaba progresivamente en un círculo; pero no para afirmar que una determinada elipse, de hecho, históricamente, se ha desarrollado desde un círculo (hipótesis evolutiva), sino sólo para agudizar nuestra mirada ante una relación formal.

Pero también puedo ver la hipótesis evolutiva nada más que como el ropaje de una relación formal. (F., p. 68).

Sin duda, la primacía de la explicación estructural sobre otros tipos de explicación es ella misma, en ciertos aspectos, un fenómeno histórico que no tiene más que una significación completamente relativa. Pero Wittgenstein concede, de un modo deliberado por su parte, que el concepto de *übersichtliche Darstellung* «designa nuestro modo de representación, la manera como vemos las cosas», una especie de *Weltanschauung* aparentemente característico de nuestro tiempo: en cierto modo, es a eso a lo que llamamos “explicar”. (Las Observaciones a la Rama Dorada hacen alusión a Spengler; las Investigaciones se preguntan: ¿Es esto (el modo de representación en cuestión) una *Weltanschauung*?).

Ya hemos indicado la razón por la que las explicaciones evolucionistas no explican nada por sí mismas según Wittgenstein: tienden a hacer depender el sentido, que no puede ser realmente hipotético, de un elemento completamente hipotético. No son las modalidades históricas de aparición y de evolución de un uso las que dan cuenta de su significación, es su propia significación la única que puede dar cuenta de su existencia histórica. ¿Cuál puede

ser, en estas condiciones, el papel exacto que juega la explicación histórica de un rito considerado más o menos como una supervivencia, esto es, un rito que aparentemente ha perdido su sentido y sin embargo está lejos de haber perdido todo sentido? Estamos tentados a decir que el rito en cuestión sería una ceremonia del todo fútil e incomprensible si nouviésemos en mente cierta «historia» que hace referencia a él. Parece que únicamente el origen hipotético puede conferir a la cosa una cierta profundidad. Wittgenstein se pregunta extensamente sobre esta cuestión a propósito de la interpretación que Frazer da de los festivales ígneos de Europa (La Rama Dorada, cap. LXII):

La pregunta es esta: este aspecto, por así decirlo, siniestro ¿es intrínseco a la costumbre de los fuegos de Beltane,¹⁵ tal y como se celebraban hace cien años, o más bien sólo si fuera verdadera la hipótesis de su génesis?. Pienso que es claro que la naturaleza interna de la costumbre es la que nos hace atractivo lo siniestro, y los hechos que conocemos acerca de los sacrificios humanos nos indican solamente la dirección en la cual hemos de contemplar la costumbre. Si hablo de la naturaleza interna de la costumbre es porque me refiero a todas las circunstancias de su celebración, las cuales no se encuentran en el relato de una fiesta tal. Aquellas no consisten tanto en determinadas acciones características de la fiesta, cuanto en lo que se podría denominar el espíritu de la fiesta; espíritu que se podría describir si uno, por ejemplo, describiera la especie de personas que toman parte en ella, el resto de su comportamiento, es decir, su carácter, el tipo de juegos a los que por lo demás se dedican. Entonces se vería que lo siniestro está inserto en el carácter de tales hombres.” (F., pp. 79-81).

Se suele decir en estos casos: ‘Esta costumbre es evidentemente muy antigua’. “¿Cómo sabemos esto? ¿Sólo porque se tienen testimonios históricos de tales costumbres antiguas? ¿O hay otra razón, una razón, que se obtiene desde una interpretación? Ahora bien, incluso si se demostrara históricamente el origen remoto de la costumbre y su derivación de una costumbre anterior, siempre sería posible, sin embargo, que la costumbre no tuviera en la actualidad nada en

absoluto de siniestro, sería imposible que no quedara en ella nada del horror de otros tiempos.” (F., pp. 81-82). Aunque podamos estar en un error desde el punto de vista histórico, hay sin embargo algo que probablemente mantendremos: “‘Bien, puede ser que, en este caso, el origen sea otro, pero no hay duda de que en general es remoto’. Lo que es la evidencia para nosotros ha de contener la profundidad de esta hipótesis. Pero tal evidencia es, de nuevo, psicológica, no hipotética. Es, en efecto, como si dijera: ‘la profundidad de esta costumbre está en su origen, si el origen es realmente ése’. Entonces la profundidad o reside en el pensamiento acerca de un origen tal, o la profundidad es ella misma hipotética, con lo que sólo se puede decir: ‘Si las cosas han sido así, entonces se trataba de una historia siniestra, profunda’. Quiero decir, lo siniestro, lo profundo, no consiste en que la historia de la costumbre se desarrolle de esta o de esa manera, puesto que tal vez no se desarrolle de esa forma; tampoco en que se desarrollara con tal o cual probabilidad, sino en lo que me da pie para aceptarla.” (F., p. 83).

Podría ser interesante comparar aquí las dos afirmaciones: ‘Este uso debe tener un origen muy antiguo’ y ‘Este comportamiento debe, ciertamente, poder explicarse por ciertos acontecimientos que han ocurrido en la tierna infancia’. ¿De dónde proviene nuestra seguridad en ambos casos? La explicación que da el psicoanálisis no es en absoluto del tipo: si (puede haber pruebas, presunciones, etc., o nada en absoluto) tales o cuales cosas pasaron en tal o cual momento, entonces su acción se explica de tal o cual manera, tiene tal o cual sentido. (Pensemos en toda la profundidad, seriedad y, hasta cierto punto, inquietud que las interpretaciones psicoanalíticas pueden conferir a ciertos comportamientos aparentemente anodinos del todo, por ejemplo ciertos juegos infantiles: no es profundidad hipotética, ligada a la verdad o a la verosimilitud de una cierta «historia».) Hay, en cualquier caso, una convicción fundamental que está a la base de nuestra suposición relativa al origen de una fiesta tan característica como la de Beltane: las fiestas como esa “no fueron inventadas por un hombre, a la buena de Dios, por así decirlo, sino que necesitan una base ilimitadamente más ancha para mantenerse en pie.” (F., p. 84). Comparar con: “Todos estos actos aparentemente insignificantes no pueden tener lugar a la buena de Dios, deben tener un sentido, una

razón, una necesidad, etc.”.

“En efecto, señala Wittgenstein, no es sólo el pensamiento en la posibilidad del origen de la Fiesta de Beltane lo que lleva consigo la impresión, sino lo que uno llamaría la formidable probabilidad de este pensamiento. En tanto en cuanto que se construye desde el material.” (F., p. 86), en otras palabras, algo que extraemos de los mismos materiales observados. “Lo correcto e interesante no es decir: ‘esto ha salido de aquí’, sino ‘esto podía haber salido así’.” (F., p. 89). Una manera habitual de dar la razón de un comportamiento o de una institución es describir el camino (o más exactamente un camino que habría podido llevar hasta allí y que probablemente ha llevado hasta allí, sin excluir tampoco esta posibilidad). Para Wittgenstein, como hemos visto, la explicación mediante el origen no explicaría nada si no fuese, al fin y al cabo, un derivado y un subproducto (bastante sospechoso según él) de la verdadera explicación, la que consiste en ensamblar correctamente los hechos conocidos (y el ensamblaje «correcto» es antes que nada el que permite percibir simultáneamente el mayor número de hechos y de articulaciones entre hechos). En etnología, como en estética, el modo como ocurren las cosas no puede ser caracterizado adecuadamente con una fórmula del tipo: ‘Aquellas cosas (instituciones, ceremonias, obras, etc.) han aparecido (verosímilmente) de tal o cual manera; y, por tanto, tienen (verosímilmente) tal o cual sentido’. Habría que decir, más bien, según Wittgenstein: ‘Aquellas cosas toman (visiblemente), cuando las describimos de cierta manera, tal o cual sentido; y, por tanto, podrían haber aparecido de tal o cual manera’.

Al leer las observaciones de Wittgenstein sobre estética, psicoanálisis o etnología, el lector se topará, sin duda, con la tendencia [de Wittgenstein] –mucho menos aparente en las otras obras– de proponer él mismo explicaciones psicoanalíticas para dar cuenta de la seducción ejercida por ciertas explicaciones o para reemplazar eventualmente tales explicaciones. No podemos dudar que él mismo haya sido consciente de este hecho desconcertante, puesto que lo vemos reconocer con franqueza que, en cierto sentido, ha hecho propaganda de un cierto estilo de pensamiento frente a otro que le repugna (cf. L.C., p. 97). “Todo lo que estamos haciendo es cambiar el estilo de pensar y todo lo que yo estoy haciendo es

cambiar el estilo de pensar y persuadir a la gente para que cambie su estilo de pensar.” (ibid., p. 98). Pero, precisamente, quien se esfuerza en cambiar el estilo de pensamiento, es decir, en combatir la predilección sospechosa que sentimos hacia cierto tipo de explicaciones y de razones en general, no sabría proporcionar, a su vez, más que explicaciones y razones que pueden, llegado el caso, revelarse como “malas”, es decir, completamente inoperantes.

Las Observaciones a La Rama Dorada de Frazer han sido redactadas en dos momentos, una primera parte en 1931 y una segunda mucho más tarde, “no antes de 1936 y probablemente después de 1948”, nos dice Rhees. Su intención general se encuentra, de hecho, bastante bien resumida en lo que Wittgenstein decía de Frazer durante sus clases de 1930-33. Moore refiere que a propósito de La Rama Dorada insistía esencialmente en tres puntos principales: 1) El error que consiste en creer que hay siempre una razón y sólo una que lleva a la gente a efectuar una acción particular, un motivo que es el motivo. “Puso como ejemplo de este tipo de error la afirmación de Frazer al hablar de la Magia de que cuando los primitivos punzan la efigie de una determinada persona, creen que han herido a la persona en cuestión. Dijo que no siempre sostienen los primitivos esta ‘creencia científica falsa’, aunque puedan hacerlo en algunos casos: tienen muchas razones distintas para punzar una efigie. Mas dijo que la tendencia a suponer que hay ‘un motivo que es el motivo’ era ‘enormemente fuerte’, poniendo como ejemplo de ello el hecho de que hay teorías del juego cada una de las cuales da una única respuesta al problema de ‘¿Por qué juegan los niños?’” (Conferencias de Wittgenstein 1930-33, p. 361). 2) El error – directamente ligado al primero– que consiste en suponer que el motivo consiste en llegar a un resultado útil. “Ponía como ejemplo de este error la suposición de Frazer de que ‘la gente en cierto estadio consideraba útil matar a una persona para obtener una buena cosecha’”. 3) El error que consiste en creer que la pregunta que nos hacemos cuando queremos saber por qué el relato del Festival de Beltane nos causa tal impresión puede resolverse mediante una explicación causal relativa al origen histórico de este festival. “Dijo que nuestra perplejidad ante el porqué nos impresiona no disminuye exponiendo las causas por las cuales apareció el festival, sino que se atenúa al encontrar otros festivales similares: el hecho de encontrarlos puede hacer que parezcan algo

‘natural’, cosa que no conseguirá la exposición de las causas por las que surgió. Respecto a esto dijo que la pregunta ‘¿Por qué nos impresiona esto?’ es como la pregunta estética ‘¿Por qué es esto bello?’, o ‘¿Por qué no resulta este bajo?’.” (ibid. , pp. 161-162).

Ya hemos insistido bastante sobre el primer punto, que es fundamental en Wittgenstein y está estrechamente ligado a todo lo que ha escrito, por otra parte, sobre cosas como la necesidad de generalidad, el esencialismo, la obsesión por un modo de representación único, etc. El segundo punto tiene relación con una forma particularmente difundida de explicación general: la explicación mediante la utilidad. Es evidentemente un prejuicio utilitarista lo que ha llevado a los etnólogos evolucionistas a considerar que la humanidad ha llegado finalmente a resolver mediante la ciencia los mismos problemas que se había esforzado vanamente en resolver mediante la magia y la religión (la magia es ciencia errónea, técnica inadaptada, etc.). Wittgenstein hace hincapié en las Investigaciones filosóficas en que la invención de un lenguaje –y podríamos decir lo mismo en cierto sentido de cualquier práctica, costumbre, institución, o incluso de una «forma de vida» en su conjunto– es algo que se parece en ciertos aspectos a la invención de una herramienta, y en otros aspectos más bien a un juego (o incluso, como sugieren las Observaciones a La Rama Dorada, a una “ceremonia”): “Inventar un lenguaje podría significar inventar un aparato para un determinado propósito basándonos en leyes naturales (o de acuerdo con ellas); pero eso también tiene el otro sentido, análogo a aquél en que hablábamos de inventar un juego.” (P.U., párr. 492).

No es posible, evidentemente, ignorar que una institución que funciona cumple cierto papel, que tiene, necesariamente y a fin de cuentas, si se quiere, una cierta “utilidad”. Pero, como subraya Wittgenstein, cuando se considera este fenómeno específicamente humano consistente en seguir una regla, la dificultad estriba en que no podemos explicar la autoridad de la regla por su utilidad ni limitarnos a constatar su autoridad:

La regla, en cuanto regla, está desligada de todo, se yergue ahí, por así decirlo, soberanamente; a pesar de que lo que le da su

importancia son los hechos de la experiencia cotidiana.

Lo que tengo que hacer es algo como: describir el oficio de rey; al hacerlo, no he de caer en el error de explicar la dignidad real a partir de la utilidad del rey; pero tampoco dejar fuera de consideración ni la utilidad ni la dignidad. (Observaciones sobre los fundamentos de la matemática, Parte VII, 3).¹⁶

Es incontestable que muchos de nuestros juegos de lenguaje perderían inmediatamente toda significación si suprimiésemos ciertos hechos generales de la naturaleza, en particular de la naturaleza orgánica del hombre; pero eso no implica que cuando queramos saber su significado estemos buscando previa o únicamente hechos de este género.

El tercer punto mencionado por Moore aproxima la explicación del etnólogo, como la del psicoanalista, a una explicación estética. Comprender una costumbre mágica o religiosa, un rito, una fiesta, una ceremonia, etc., es algo que se parece mucho más a la comprensión de una obra de arte que a la explicación científica de un fenómeno natural. Esta comprensión se obtiene, como hemos visto, esencialmente por ordenación de casos semejantes en el seno de grandes familias, es decir, por comparación, analogía, homología, contraste, etc. Lo importante en la síntesis evolucionista es la síntesis y no la hipótesis de evolución; las conexiones conceptuales y no los vínculos históricos.

De hecho, para Wittgenstein, se ha “explicado” una práctica como la de los festivales del fuego en Europa cuando 1) se ha puesto en evidencia los “parecidos de familia” que existen entre las diferentes formas que toma según los casos (cf. lo que dice, a propósito de la estética, de nuestra “percepción” de la identidad de expresión entre dos rostros); 2) se ha puesto esta práctica en relación con un instinto o una tendencia en nosotros mismos:

Lo que más me sorprende, aparte de la semejanza, es la diferencia entre todos estos ritos. Es una diversidad de rostros, con rasgos

comunes, la que emerge constantemente por un lado y por otro. A uno le entran deseos de trazar líneas que pongan en contacto las partes que son comunes. Pero entonces quedaría fuera de la vista una parte, aquella precisamente que une esta imagen (Bild) con nuestros sentimientos y pensamientos. Esta parte es la que da a la investigación su profundidad.

De cualquier forma, en todas estas costumbres se ve algo parecido a la asociación de ideas, algo que le es cercano. Se podría hablar de una asociación de costumbres. (F., p. 78).

El ciclo de La Rama Dorada es, para Frazer, el cuadro de la larga evolución de la humanidad alcanzando progresivamente la edad de la ciencia a través de los estadios de la magia y de la religión. Podemos concluir de las observaciones de Wittgenstein que él rechaza implícitamente, sin duda, la distinción tajante que Frazer intenta establecer entre la magia y la religión por una parte, y la ciencia por otra, evitando considerar las primeras como fenómenos susceptibles de ser colocados en el mismo plano que la segunda y ser comparadas con ella a título de “estadios” anteriores. Consideremos, por ejemplo, el hecho de que no hay un progreso, hablando con propiedad, en la magia. Ello no prueba que la magia sea (falsa) ciencia estancada, sino más bien que entre ella y la ciencia hay una diferencia de categoría: “Por sencillez que suene: la diferencia entre la magia y la ciencia se puede expresar diciendo que en la ciencia hay progreso, cosa que no ocurre en la magia. La magia no tiene dirección en su desarrollo que le sea propia.” (F., pp. 76-77).

Las Observaciones a La Rama Dorada (especialmente la segunda parte) no constituyen, evidentemente, en un cierto sentido, más que simples notas de lectura. Si las hemos citado tan extensamente no es con la intención de añadir algo a la crítica de las ideas de Frazer, que ya fue realizada a su debido tiempo, ni porque sea de buen tono hoy adoptar un punto de vista diametralmente opuesto al de los etnólogos transformistas sobre la “mentalidad primitiva”, sino porque constituyen el complemento indispensable de las Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa, y uno de los textos más esclarecedores de Wittgenstein, uno de ellos

donde se expresan más vigorosamente ciertas tendencias profundas de su filosofía. Aunque ésta sea una filosofía ‘a migajas’,¹⁷ sin embargo debe ser interpretada en función de ciertas constantes fundamentales que en ningún lugar aparecen tan claramente como en los textos inéditos.¹⁸ Uno de estos rasgos permanentes más característicos es una hostilidad dirigida, a partes iguales, contra las formas ingenuas de Aufklärung y contra sus antítesis irracionalistas. Wittgenstein estaba convencido, con toda evidencia, de que una comprensión exacta del sentido y la función de los mitos arrojaría más luz sobre la naturaleza del psicoanálisis que éste sobre la naturaleza de los mitos. Y se entiende mejor, a la vista de la consideración que él podía tener por los mitos en general, la consideración que manifestaba, a fin de cuentas, por aquellos a quienes no dejó de combatir nunca, a saber, los “mitos” filosóficos.

En las Observaciones a La Rama Dorada vemos ejercer el racionalismo destructor al que hacíamos alusión al principio¹⁹ con una virulencia particular contra un mito racionalista típico. Una actitud tal no implica evidentemente ninguna complacencia particular por las corrientes de pensamiento extrañas u hostiles a la ciencia. Wittgenstein se ha ocupado con igual vigor de la ciencia, en tanto que engendra una mitología, y de la mitología, en tanto que se toma por ciencia. Ha combatido, efectivamente, por un cierto estilo de pensamiento, y no por ciertos pensamientos.

“Wittgenstein afirmaba, nos dicen dos de sus alumnos, que ninguna respuesta a una pregunta filosófica servía para nada si no le llegaba a un hombre en el momento en que tenía necesidad de ella. Eso implica una tentativa para haceros ver que teníais realmente necesidad de una respuesta tal. Añadid a ello que él ‘esperaba mostraros que teníais confusiones que jamás hubiéseis pensado que podríais tener’. Sería honesto decir que él intentaba avanzar poco a poco para entrar en una cuestión y para salir de ella, siguiendo el orden natural y del modo no técnico en que todo hombre completamente sincero, reflexionando por sí mismo, llegaría a ello. (‘Debéis decir lo que pensáis realmente como si nadie, ni vosotros mismos, debiera sorprenderse de ello.’ ‘No intentéis ser inteligentes; decidlo; a continuación, haced entrar la inteligencia en la habitación.’²⁰).” No hay ninguna duda de que tenemos una particular necesidad en nuestro país de leer y releer a Wittgenstein,

porque puede que jamás se haya visto coincidir hasta este punto la incomprensión fundamental de lo que ocurre en las ciencias con la mitología de la cientificidad en todos los dominios, ni se haya visto la lucidez filosófica proclamada a los cuatro vientos traducirse finalmente en una confusión tan espectacular.²¹

Wittgenstein juzgaba, parece ser, a los filósofos tradicionales esencialmente por la calidad de sus preguntas, y no por la de sus respuestas.²² Pensemos lo que pensemos, en general, de sus respuestas (en la medida en que existan), es cierto que sus propias preguntas no pueden ser tratadas con indiferencia o desprecio. Pero es posible que hayamos sido alcanzados en profundidad por esa enfermedad que él ha designado con el nombre de “pérdida de los problemas” (Problemverlust): “Algunos filósofos (o como se les quiera llamar) sufren de lo que podría llamarse ‘loss of problems’, ‘pérdida de problemas’. En tal caso, todo se les antoja absolutamente simple, y les parece que ya no existe ningún problema profundo, el mundo se hace vasto y chato y pierde toda profundidad; y lo que escriben se convierte en algo incalculablemente insulso y trivial. Russell y H. G. Wells sufren de esto”.²³ (Zettel, párr. 456). (Este reproche podrá parecer, es verdad, bastante injusto en lo que concierne a los dos autores citados.)

Es cierto que Wittgenstein padecía más bien, por lo que a él respecta, de la excesiva abundancia y de la virulencia de los problemas, y que su profunda inadaptación a la sociedad moderna y al universo de los filósofos provenía en gran parte de ello. Pero es eso lo que le ha permitido dar un ejemplo particularmente adaptado a nuestra época de lo que puede hacerse todavía en el dominio del pensamiento “wenn die Irrtümer verbraucht sind ” (cuando los errores están desgastados), como dice un poema de Brecht.

1. *Malaise dans la civilisation*, trad. fr., P.U.F., 1971, p.29. (La traducción es nuestra) Hay traducción castellana: *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1980.

2. Hay versión castellana: *El hombre de la arena*, Barcelona, Hesperus, 1991.

3. Sarah Kofman, *L'enfance de l'art. Une Interprétation de l'esthétique freudienne*, Payot, 1970, p. 16. La traducción es nuestra.

4. Reguera omite parte del párrafo al que Bouveresse se refiere, la expresión “formación de concepto” que sí figura en la traducción castellana de Rabossi: “¿Podemos decir que hemos mostrado la naturaleza esencial de la mente? ‘Formación de conceptos’. ¿No podría haberse tratado todo de manera distinta?”

5. Bouveresse se refiere a la percepción de aspectos. (N. de los T.).

6. Incluidas en *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, op. cit.. (N. de los T.).

7. *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer*, Madrid, Tecnos, 1992, p.57; abreviado en adelante como F.

8. La n y la s en cursiva traducen el artículo plural del original francés que en castellano desaparece: «...qu'il y ait des rites de vénération...». (N. de los T.).

9. Sádaba utiliza “costumbre” y “visión” donde la traducción francesa citada por Bouveresse prefiere “uso” (usage) y “concepto” (concept) respectivamente. (N. de los T.)

10. Sádaba traduce *Meinungen* por “creencias”, mientras que el texto de Bouveresse prefiere “opiniones” (opinions). (N. de los T.)

11. En inglés en el texto original.

12. Como apunta Sádaba, “probablemente Wittgenstein se está refiriendo a las observaciones redactadas durante 1931-1932 que llevarían por título, una vez editadas, *Philosophische Grammatik*, Oxford, Basil Blackwell, 1969”.

13. “Figura” traduce aquí el término alemán “Bild”; la versión francesa citada por Bouveresse prefiere traducirlo por “imagen”. (N. de los T.).

14. En la traducción del texto original de Bouveresse: “sólo que les falta el encanto del elemento pueril.» («seulement avec en moins

l'attrait de l'élément enfantin". (La cursiva es nuestra). (N. de los T.).

15. J. Sádaba pone en antecedentes al lector de este modo: "Los Fuegos de Beltane serían una antiquísima costumbre, conservada hasta hace dos siglos, y en la que se podrían rastrear huellas de sacrificios humanos. Conviene mantener, por encima de todo, este dato. Tales festivales, que se inscriben en lo que Frazer llamará Festivales Igneos, serían, por tanto, restos paganos dentro de la cristiana Europa. Y, concretamente, los Fuegos de Beltane, en Escocia, consistirían en rituales, dirigidos por los druidas (sacerdotes celtas a los que competía, entre otras tareas, presidir los ritos religiosos)" (op. cit. p.15). El propio Frazer refiere: "La persona que oficiaba de jefe del festín presentaba una gran torta o bollo horneado, con huevos festoneando el borde, y llamada *am bonnach beal-tine*, o sea, el pastel de Beltane. Lo dividían en cierto número de trozos y lo distribuían solemnemente entre los reunidos. Había un trozo especial, y al que le tocaba en suerte le daban el nombre de *cailleach beal-tine* o el *carline* de Beltane, palabra de gran oprobio. En cuanto lo sabían, gran parte de la reunión hacía muestras de querer tirarlo al fuego (...). Mientras la fiesta estaba todavía en bocas de la gente, afectaban hablar del *cailleach beal-tine* como de un muerto." (La Rama Dorada, Méjico, FCE, 1981, p. 695). (N. de los T.).

16. Madrid, Alianza Universidad, 1987.

17. En el original, "*une philosophie en miettes*". Hemos preferido traducir literalmente la expresión de Bouveresse por su expresividad. (N. de los T.).

18. Por inéditos, Bouveresse se refiere muy probablemente a los textos que el propio Wittgenstein nunca consideró publicar. (N. de los T.).

19. "Wittgenstein se ha aplicado, podríamos decir, con una especie de genio de la destrucción, en combatir todo tipo de entusiasmo teórico y especulativo: para él, el entendimiento humano está, en cierto modo, perpetuamente enfermo de sus propios éxitos, no conoce a menudo más que para desconocer, no produce luces que no acaben por volverlo un poco ciego ni soluciones que no

constituyan al mismo tiempo problemas.” (p. 8 de Wittgenstein: la rime et la raison). (N. de los T.).

20. Gasking & Jackson, Wittgenstein as a Teacher, pp. 52-53.

21. El lector juzgará si esta apreciación de Bouveresse, pensada para un país (Francia) y un tiempo concretos (principios de los 70), es extensible a nuestras coordenadas espacio-temporales. (N. de los T.).

22. Según Kenny (“Aquinas and Wittgenstein”), The Downside Review, vol. LXXVII, 1959), interrogado un día sobre lo que pensaba de Santo Tomás de Aquino, Wittgenstein respondió que, si bien no podía tener mucha simpatía por sus respuestas, encontraba sus preguntas excelentes.

23. Op. cit.

col·lecció estètica & crítica

1 Proceso a la estética. Armando Plebe.

Traducció, introducció i notes de Vicente Jarque

2 Wittgenstein y la estética. Jacques Bouveresse.

Traducció, introducció i notes de José Javier Marzal Felici
i Salvador Rubio Marco

3 Poesía y ontología, 1993. Gianni Vattimo.

Traducció, introducció i notes d'Antonio Cabrera

4 Art, llenguatge i formalismes. Mikel Dufrenne.

Traducció de Josep Vicent Calatayud

Introducció de Romà de la Calle

